

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

LÍNGUA E SOCIEDADE

uma leitura da Teoria da Poesia Concreta

Dissertação submetida à Universidade Federal de Santa Catarina para
obtenção do grau de MESTRE EM LETRAS - Linguística, por:

Maria Lucia de Barros Camargo Andaló

Junho - 1982

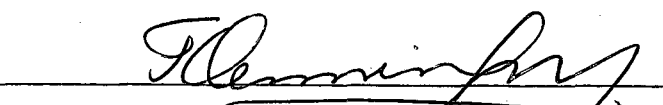
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de Mes
tre em Letras - Especialidade Linguística e aprovada em sua forma final
pelo Programa de Pós-Graduação.

Profª. Dra. Maria Marta Furlanetto
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em
Letras

Apresentada perante a banca
examinadora composta dos
Professores:

Profª. Dra. Maria Marta Furlanetto
Orientadora


Profª. Dra. Maria Helena Camargo Régis


Profª. Dra. Teresinha Denning Michels

Para Alberto: sempre companheiro, estimu
lador constante, co-responsável pelo ca
minho percorrido.

AGRADECIMENTO

Aos professores do Programa de Pós-Graduação
em Letras, pelos caminhos abertos.

Aos que contribuíram, direta ou indiretamente,
por tornarem possível este trabalho.

Em especial: à Maria Marta, muito mais que ori
entadora, companheira de vôo, por sua participação coti
diana.

SUMÁRIO

Página

RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
EPÍGRAFE	ix
INTRODUÇÃO	01

I - ALGUNS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

1 - A Questão do Signo	07
1.1 - As Categorias de Pensamento em Peirce	12
1.2 - O Objeto	14
1.3 - O Interpretante	16
1.4 - A Tripartição dos Signos	17
1.4.1 - 1ª Tricotomia	18
1.4.2 - 2ª Tricotomia	19
1.4.3 - 3ª Tricotomia	24
1.5 - Unindo as Pontas	29
2 - Enunciado/Enunciação	31
2.1 - Os Marcadores da Enunciação	37
2.1.1 - O Conceito da Distância	39
2.1.2 - O Conceito de Modalização	39
2.1.3 - O Conceito de Transparência	39
2.1.4 - O Conceito de Tensão	40
2.2 - A Questão do Sentido	42

II - A QUESTÃO DA IDEOLOGIA

1 - Althusser e Gramsci	49
2 - Outra Visão: Eliseo Verón	58

III - UMA "GRAMÁTICA DE PRODUÇÃO": A DO CONCRETISMO BRASILEIRO .. 64

1 - Concretismo Brasileiro - Uma Visão Cronológica	71
2 - A Década de 50 e o Período Kubitschek	76
3 - Algumas Considerações	84

IV - OS TRAÇOS - UMA TENTATIVA DE ANÁLISE

1 - Homologias	87
1.1 - A Idéia de Contemporaneidade	90
1.2 - O Desenvolvimento	100
1.3 - Nacionalismo e Internacionalização	107
2 - Reflexão	113
3 - Signos	114
3.1 - Novo x Velho	116
4 - A Enunciação	138
5 - Ainda as Relações Textos/Contexto Social	142

REFLEXÕES FINAIS	148
------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	151
-------------------------------	-----

ANEXOS	156
--------------	-----

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo integrar o elemento social e ideológico na análise de texto, assumindo o princípio de que a produção de sentido é resultante do trabalho social.

Para tanto, foi necessário rever conceitos já firmados - como o de signo - ao lado de novas linhas de pesquisa.

Alguns conceitos teóricos instrumentaram a análise: "gramáticas de produção, circulação e consumo", de Eliseo Verón; homologias, Goldmann; hegemonia, Gramsci; interpretante, Peirce.

O objeto de estudo foi a "Teoria da Poesia Concreta" - conjunto de vinte e sete textos organizados em antologia homônima (por seus próprios escritores/fundadores) e escritos entre 1950-1960. E, obviamente, alguns textos poéticos a que se refere a teoria.

Como contexto, a época: década de 50, desenvolvimentismo, Juscelino Kubitschek. Eis a "gramática de produção". Seus traços no produto: relações de homologia, que se confirmam no nível sígnico e na enunciação.

Enfim, reflexões sobre as relações obra - sociedade - ideologia. Panorama de uma época, ainda em reconhecimento.

ABSTRACT

The objective of this study is to integrate the social and ideological elements in the analysis of the text, based on the principle that the production of meaning is the result of social work.

For this reason, it was necessary to reconsider established concepts - such as that of the sign - along with new approaches of research.

Some theoretical concepts were instrumental in the analysis: "grammars of production, circulation, and consumption", by Eliseo Veron; homology, Goldmann; hegemony, Gramsci; interpreter, Peirce.

The study was centered on "Theory of Concrete Poetry" - a set of 27 texts organized in homonym anthology (by the actual writers/founders) and written between 1950-1960. And, obviously, some poetic texts to which refers the theory.

As the context, a time: the fifties, development, Juscelino Kubitschek. Here is the "grammar of production". Its traces in relation of homology, that confirm at a level of meaning and in the enunciation.

Finally, thoughts about the relations work - society - ideology. View of a time still in recognisance.

EPÍGRAFE

"A lingüística tem, sem dúvida nenhuma, uma contribuição enorme a oferecer aos estudo da linguagem. Mas ela não a esgota.

Basta pensar, por exemplo, o caso dos textos literários. Quando cometemos a sandice de querer reduzir esses textos ao mero exercício de aplicação imediata dos conceitos, métodos e categorias da lingüística (e ela foi tantas vezes cometida), vemos que o resultado é triste e a mesquinhoador. Porque um texto é feito de fronteiras que ultrapassam os limites de seu começo explícito e de seu explícito fim. Coloca-se diante de nós com uma enganadora transparência e basta começar a lê-lo para reproduzi-lo, tantas vezes quantas forem as vezes lidas, ou quantos forem os seus diferentes leitores. Ele está lá, na página, diante de nós, inteiro, acabado, completo como a armadilha que nos arrebatará para a sua multiplicação infinita. Nele falam os outros textos com que ele fala, as vozes que povoaram as frases de que ele é feito, os empregos que antes se fizeram das palavras que o constituem, o sentido literal de seus enunciados entrelaçados pelas significações implícitas de suas entrelinhas".

Carlos Vogt

Campinas, maio de 1978.

INTRODUÇÃO

Analisando o que se fez até agora, em nossos trabalhos acadêmicos, sobre os estudos lingüísticos, sentimos que algumas etapas já se esgotaram.

Os estudos de cunho estruturalista, preocupados com um cientificismo rigoroso, analisaram os sistemas lingüísticos em seus aspectos formais e funcionais, desvinculados de qualquer realidade extralingüística. O conceito de imanência preconizado por Hjelmslev alijava dos estudos lingüísticos quaisquer aspectos exteriores ao sistema. Também entre os estruturalistas norte-americanos a preocupação única e exclusiva com o que fosse estritamente lingüístico e passível de comprovação experimental dominava as pesquisas.

Rompendo com o estruturalismo, a gramática gerativa transformacional estendeu o campo de trabalho do lingüista no momento em que se mostrou a necessidade de estudos interdisciplinares: fez-se Filosofia da Linguagem, Psicolingüística, Sociolingüística. Porém, o extralingüístico ainda aparece dentro de possíveis comprovações teórico-dedutivas, baseadas em informantes e pesquisas. A instância do discurso e suas implicações semânticas ficam sem resposta satisfatória.

Ora, nesses estudos todos, uma constante pode ser observada: a dificuldade em trabalhar problemas de significado e a desconsideração, portanto, dos elementos ditos "extralingüísticos", ou seja, os elementos que, embora não fazendo parte do "sistema" descrito, constituem a própria significação. Dentre eles, o mais importante e, talvez, o mais esquecido, é o contexto social, incluindo, obviamente, as questões do ideológico e do poder.

Nas últimas décadas, a preocupação com o extralingüístico, com a fala, parece estar emergindo nas pesquisas. E isto é explicável, pois a língua, enquanto sistema, já foi devidamente estudada, restando-nos agora a integração do extralingüístico aos estudos, pois o mesmo é presente, ocorre e se faz sentir. A língua é um fato social e isto não pode ser esquecido. Além desses aspectos, concorre também para uma mudança no enfoque dado aos trabalhos a constante preocupação com os problemas sociais e políticos que o homem moderno vive; problemas estes que são transformados em linguagem e através dela tratados.

As recentes teorias da enunciação e dos atos de linguagem, os estudos da pragmática, bem como a semiótica de Peirce e a filosofia da linguagem de Bakhtin (Volochnikov), hoje revistas ou redescobertas, apontam para essa dimensão social. Acrescente-se a isso as pesquisas de Eliseo Verón e veremos que não é mais possível buscar a significação de um discurso de terminado sem considerar o contexto em que foi produzido e foi/é consumido. Essa terminologia, produção-consumo, já aponta para a dimensão "estrutura social", fora da qual não há significação.

A produção de sentido só pode ser encarada como um trabalho social, gerando uma rede semiótica infinita. Na concepção de Verón,

"A rede semiótica não é senão o tecido multidimensional de mediações que se encadeiam e que se encaixam, repetindo sem cessar o processo mercê do qual qualquer coisa

é posta em relação com outra por meio de uma tercei
ra".¹

No momento em que retiramos dessa rede um dado material discursivo (por exemplo, um texto), estabelece-se um corte analítico. A partir da consciência desse fato, compreendem-se as limitações da análise, o que, de qualquer forma, não a invalida. Essas de-limitações devem ser consideradas como necessárias ao trabalho. Convém lembrar que, além do corte estabelecido na rede semiótica, há, a partir de um mesmo texto, várias possibilidades de leitura: uma delas é a leitura ideológica, ou seja, a que pretende buscar as marcas deixadas pelo respectivo contexto de produção no discurso. É essa a leitura pretendida aqui, o que reduz (ou amplia) o alcance deste estudo.

Neste trabalho, o corte que realizaremos será o de retirar da trama de produção de sentido os textos relativos à poesia concreta brasileira, produzidos na década de 50. Aí se configuram dois tipos de linguagem: a dos textos teóricos e a dos textos poéticos. Obviamente, o instrumental analítico deverá variar quando se trata de um ou de outro conjunto de textos, embora considerando que foram produzidos pelos mesmos sujeitos num mesmo contexto. Os textos teóricos não deixam de ser metalinguísticos: explicam e justificam os poéticos, o que lhes dá peculiaridade especial, reafirmando a necessidade de variação no instrumental analítico. Este trabalho privilegia o estudo desses textos teóricos, de forma bem específica: estudamos os textos reunidos na antologia "Teoria da Poesia Concreta".²

1. Verón, Eliseo. A Produção de Sentido. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1980, p.188.

2. Campos, Augusto et alii. Teoria da Poesia Concreta - Textos Críticos e Manifestos - 1950-1960. 2ª ed., São Paulo, Liv. Duas Cidades, 1975.

Devemos ter consciência de que a metodologia para uma análise do discurso que dê conta da questão do social, conseqüentemente do ideológico, e desvende, de forma explicativa, a significação, ainda não se encontra estabelecida. Trabalha-se no arcabouço teórico, mas ainda não se têm métodos analíticos. As análises intuitivas sempre foram feitas e, provavelmente, delas não escaparemos também aqui. Porém, o levantamento de hipóteses teóricas de trabalho darão o respaldo necessário à fundamentação da análise. O que se nos afigura essencial é a busca da significação, tentando explicá-la de modo amplo.

Lucien Goldmann³ já diz que a análise deve integrar texto, indivíduo, grupo social, classe social. Além disso, integrar os contrastes procurando a "coerência integral" (não necessariamente a coerência lógica), pois só através dela se pode encontrar o "sentido válido".

Assumindo aqui as hipóteses de Eliseo Verón, diremos que o sentido só será realmente encontrado nessa integração proposta por Goldmann, pois partimos do princípio de que toda produção de sentido depende do social, o que era considerado até aqui, pela lingüística estruturalista e transformacional, como elemento extralingüístico, sem interesse para a análise.

Considerando o método dialético citado por Goldmann e as hipóteses de Verón, reafirmamos a necessidade de considerar o signo como matéria (e não ente psíquico) investida de sentido pelo trabalho social, portanto como elemento ideológico. Diz Bakhtin (Volochinov) que "a palavra

3. Goldmann, Lucien. Dialética e Cultura. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

é o signo ideológico por excelência"⁴, o que reforça a proposta do nosso trabalho. O domínio do ideológico é o domínio do signo, o qual "refl^ote e refrata uma realidade exterior ao objeto em si", sendo resultante de um consenso entre indivíduos socialmente organizados no decorrer de um processo de interação.

Bakhtin (Volochnikov) também propõe algumas regras metodológicas (bastante gerais) que convergem para o que nos propomos a fazer:

- "1. Não separar a ideologia da realidade material do signo (...).
- "2. Não dissociar o signo das formas concretas da comunicação social (...).
3. Não dissociar a comunicação e suas formas de sua base material (infra-estrutura)."⁵

A partir desses conceitos, ainda aqui bastante gerais, apresentaremos, primeiramente, um capítulo onde desenvolveremos alguns pressupostos teóricos que fundamentarão a análise. Aí discutiremos mais detalhadamente a questão do signo e da enunciação, comparando e comentando os conceitos saussuriano e peirciano de signo, sempre tendo em mira a questão do social. Quanto à enunciação, retomamos Benveniste e Bakhtin, comparando e aproximando alguns conceitos.

4. Bakhtin, Mikhail (Volochnikov, V.N.). Marxismo e Filosofia da Línguagem. São Paulo, Editora Hucitec, 1979.

Embora haja divergências quanto à verdadeira autoria dessa obra, como utilizamos a edição brasileira, faremos a referência a Bakhtin mantendo o nome de Volochnikov entre parênteses. Sobre esse assunto, conferir Flávio Köthe, Literatura e Sistemas Intersemióticos, p.183. Também Carlos Vogt trata desse problema em nota do artigo "Linguagem, Língua e Poder", in "Linguagem, Pragmática e Ideologia", São Paulo, Hucitec, FUNCAMP. Baseando-se no pensamento de Bakhtin, demonstrado em seus trabalhos sobre Dostoiévsk (sobre cuja autoria não há dúvidas), F. Köthe refuta a posição dos tradutores franceses, endossada aqui por Carlos Vogt, que dá Bakhtin como verdadeiro autor da obra aqui mencionada.

5. Op. cit., p.30.

Como a perspectiva social coloca o problema da ideologia, dela tratamos no capítulo II, procurando embasar teoricamente a análise e conduzindo o raciocínio para o conceito da "gramática de produção", discutido no capítulo III, onde procuramos, também, delimitar elementos da gramática de produção do concretismo brasileiro. Aí, tivemos de voltar os nossos olhos para o Brasil dos anos 50, especialmente para o período juscelinista. É a necessária interdisciplinariedade.

No capítulo IV, procedemos à leitura/análise propriamente dita; reaplicamos os conceitos vistos, partindo do geral (contexto histórico/textos) para nele integrar o texto. Da análise, foi possível chegar às inevitáveis conclusões, algumas vezes permeadas de dúvidas.

Ainda um cuidado: é preciso ter sempre em mente que, ao produzirmos este trabalho, também nos encontramos perspassados ideologicamente. Nosso sentido é fruto de um trabalho social. Como lembra Verón, para se poder falar outra linguagem é preciso um desprendimento em relação à ideologia espontânea que constitui o social, o que só foi conseguido, até agora, por Marx.⁶

Será a lingüística capaz de se libertar da dominação ideológica do "imanentismo"? Parece que o simples ato de se levantar a questão conduz a uma resposta afirmativa. E esse fato justifica nosso trabalho, mesmo considerando-se as de-limitações.

6. Op. cit., p.63.

CAPÍTULO I

- ALGUNS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

1 - A Questão do Signo

Afigura-se-nos como essencial a discussão sobre o signo, pois ele é a matéria significante investida de significado, a partir de um trabalho social.

Com Saussure¹, o signo (melhor dizendo, o signo "lingüístico") foi tratado como uma entidade psíquica, de duas faces indissociáveis: o significado e o significante, isto é, o conceito e a imagem acústica. Essa visão binária, que dominou a lingüística estruturalista e transformacional², exerceu a função de respaldar um modelo imanentista que dissociava o real, o extralingüístico e, portanto, o social. Embora Saussure considere a língua como um fato social, essa visão de sociedade, calcada no positivismo, não dá conta do social na linguagem, como elemento dinâmico e produtor de sentido.

1. Saussure, Ferdinand de. Curso de Lingüística Geral. São Paulo. Cultrix 1974.

2. Chomsky, além de também unir som e significado, monta sua teoria sobre um modelo binário: competência/performance, estrutura superficial /estrutura profunda. A questão continua.

Esse conceito de língua faz parte de uma das dicotomias e não se define sem o seu outro: a fala. Enquanto a "fala" é individual, acidental, concreta, constituindo-se num ato de vontade e inteligência (porém sem ser o objeto dessa linguística), a "língua" é social, essencial, abstrata e constitui um sistema. Esse sistema, segundo Saussure, seria auto-suficiente, anulando-se assim toda interferência de elementos extralinguísticos. No bojo desse sistema, a organização também é dicotômica: sintagma e paradigma organizam-no. Por sua vez, essa organização do sistema auto-suficiente se fecha no conceito de signo, também dicotômico, já referido: o signo linguístico é a união de um conceito e uma imagem acústica, e não de coisas e palavras. O conceito, elemento abstrato, é o significado, que, juntamente com seu "outro" inseparável, a imagem acústica, ou seja, o significante, vai constituir uma forma invariante que abrange todas as variações³.

Significante e significado constituem, portanto, o signo saussuriano, que possui, também, outra característica: a arbitrariedade.

Saussure coloca a arbitrariedade do signo linguístico como verdade irrefutável. Essa arbitrariedade é definida na relação significado/significante:

"queremos dizer que o significante é imotivado, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade"⁴.

Completando a discussão sobre esse aspecto, o autor ainda coloca a questão da imutabilidade do signo: a tradição em que se inscreve a língua, o caráter de lei social, de convenção, que produz a arbitrariedade, é o mesmo fator que a faz cristalizar-se, impossibilitando ao fa

3. cf. Saussure, op. cit., p.80 e 81.

4. Ibidem, p. 83.

lante a produção de mudanças.

Analisando essa questão, podemos considerar que a arbitrariedade, assim referida, não está propriamente na relação significado/significante, mas sim na relação significado, significante e referente, o que nos levaria a uma tríade. Essa questão parece se resolver com Peirce, que também dá uma conceituação diferente de "símbolo". Trataremos disso mais à frente.

Questionando ainda o conceito saussuriano de signo, podemos verificar que esse modelo binário, calcado na idéia de arbitrariedade como "lei social" não passível de questionamento, cria uma impossibilidade de trabalhar com textos, ou com signos, que de alguma forma escapam à falada arbitrariedade. Na poesia, por exemplo, a configuração sonora e gráfica da palavra recupera elementos não arbitrários, analógicos. A não percepção desses elementos advém da impossibilidade teórica (na linha saussuriana) de se reconhecer as analogias do signo com seu referente, de se perceber a margem de arbitrariedade. Como perceber a amplitude de significação sem considerar todos estes elementos?

Podemos aqui lembrar também a crítica que Bakhtin (Volochnikov) faz ao chamado "objetivismo abstrato" (leia-se "lingüística saussuriana"), considerando não apenas o falante, mas também o ouvinte e toda a situação de enunciação: o problema não está em se reconhecer a forma utilizada, mas em compreendê-la num contexto concreto preciso, ou seja, numa enunciação particular⁵.

A questão de arbitrariedade do signo também é discutida por Emile Benveniste que, embora admita o caráter binário do signo, observa a contradição que se instala no seio da teoria da arbitrariedade a partir da problemática do referente, por ele denominado "a coisa".

5. Bakhtin (Volochnikov), op. cit.

"há, pois, contradição entre a maneira como Saussure de fine o signo linguístico e a natureza fundamental que lhe atribui"⁶.

O interessante é que Benveniste vê, nesse raciocínio, uma vincu-
lação com o momento histórico que o produziu, ou seja, toda a forma de
reflexão filosófica do fim do século XIX. Essa explicação, ou melhor, es
sa justificativa que Benveniste procura dar se insere na mesma questão
que abordamos, isto é, a de que só se pode perceber a significação, não
só de um signo, mas também do discurso (que se realiza nos signos) atra-
vés da análise de sua determinação ideológica, que é produzida pelo con-
texto que o engendra e o investe de sentido. Ou seja, o sentido é pro-
duzido socialmente e, fechando-se a concepção de signo nele mesmo, como
pretendia Saussure, fecha-se a percepção dos elementos sociais, históri-
cos, políticos e analógicos.

Bakhtin (Volochninov), embora privilegiando, como Saussure, o
signo verbal, considera o domínio dos signos e o domínio do ideológico
coincidentes e mutuamente correspondentes. Para ele, "tudo que é ideológico
possui valor semiótico"⁷, só existindo ideologia através de signos. As-
sim, o signo reflete e refrata uma realidade exterior ao objeto, em si,
podendo, em relação à realidade, ser-lhe fiel, distorcê-la ou apreendê-
la de um ponto de vista específico, estando sujeito à avaliação ideolôgi-
ca, ao julgamento de valor. Discordando da filosofia idealista e da vi-
são psicologista da cultura que colocam a ideologia na consciência, Bakh-
tin (Volochninov) afirma que a própria compreensão só pode manifestar-
se através de signos,

"que signo se opõe a signo, que a própria consciência
só pode surgir e se afirmar como realidade mediante

6. Benveniste, Emile. Problemas de Linguística Geral. S.P., Nacional, EDUSP, 1976, p.55.

7. Op. Cit., p.18.

encarnação material em signos"⁸.

Partindo daí, Bakhtin (Volochninov) afirma a necessidade de uma "cadeia de criatividade", ou seja, um signo remete a outro, o que se aproxima bastante da concepção peirciana de cadeia semiótica, realizada através do conceito de interpretante.

Se o domínio do signo coincide com o domínio do ideológico, à cadeia semiótica corresponderá uma cadeia ideológica, que se estende de uma consciência individual à outra, interligando-as, fazendo com que, desse processo de interação, e somente dele, possam emergir os signos. Aí está, mais uma vez, a relação social estabelecendo-se como investidora de sentido, como produtora de signos.

A palavra é considerada por Bakhtin (Volochninov) o fenômeno ideológico por excelência, sendo

"neutra em relação a qualquer função ideológica: estética, científica, moral, religiosa"⁹.

Dessa forma, a palavra torna-se o objeto fundamental dos estudos da ideologia e a proposta de Bakhtin é a de que a Filosofia da Línguagem seja concebida como filosofia do signo ideológico.

A partir dessas considerações, podemos observar como, com Bakhtin (Volochninov), a visão do signo se amplia e se insere no social, enquanto, com Saussure, a prisão ao sistema da "Língua" e ao signo em si mesmo impede a consideração das relações signo/sociedade.

Essas concepções de Bakhtin (Volochninov), embora sejam de 1930, somente há pouco tempo foram "redescobertas" no Ocidente, o que se explica pelo longo domínio estruturalista que, apenas com seu auto-esgotamen

8. Ibidem, p. 19.

9. Op. cit., p. 24.

to, propiciou o advento de novas-velhas concepções. Assim também ocorreu com Peirce. É o novo-velho, ou o velho-novo.

A teoria dos signos de Charles Sanders Peirce¹⁰, concebida em fins do século XIX e início do século XX, mas só recentemente estudada, aponta para uma discussão bem mais ampla do signo. Com Peirce não há o privilégio do signo verbal e nem a visão dicotômica, binária, dos sistemas estruturalistas. O modelo peirciano de signo é triádico e incorpora o elemento denominado interpretante, o que possibilita uma grande extensão na análise.

O que parece ser fundamental é exatamente a amplitude da teoria de Peirce. Como poderíamos trabalhar elementos não-verbais na poesia, ou o aspecto social no sentido com as teorias estruturalistas?

Vejamos um pouco (e bem pouco, pois a obra de Peirce é vastíssima e bastante complexa) da concepção peirciana da semiótica.

Para ele, a semiótica se constitui numa filosofia e, para entender sua concepção de signo, é preciso partir de seu conceito de Categorias de Pensamento.

1.1 - As Categorias de Pensamento em Peirce

Peirce considera a existência de três categorias: primeiridade, segundidade e terceiridade¹¹.

10. Peirce, Charles Sanders. Semiótica e Filosofia. São Paulo, Cultrix, 1975. Semiótica. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1977. Escritos Coligidos, in Os Pensadores, vol. XXXVI, São Paulo, Abril Cultural, 1974.

11. Seguimos, aqui, a tradução de Luis Henrique dos Santos para a Editora Abril. A tradução publicada pela Editora Cultrix/EDUSP utiliza os termos "Primariedade", "Secundariedade" e "Terciariedade". Parece-nos que a primeira terminologia é mais adequada para expressar o conceito dado por Peirce.

- a) Primeiridade - é a categoria do presente imediato, onde o fenômeno domina a consciência. O que há de mais imediato na apreensão do fenômeno é a sua qualidade; portanto, o nível de primeiridade pode ser descrito como o da qualidade de sentimento;¹²
- b) Segundidade - é o nível da experiência, do conflito, e envolve a primeiridade. O conflito surge do choque entre a qualidade de sentimento que se impõe ao sentimento anterior. A qualidade se corporifica, se concretiza através da experiência.
- c) Terceiridade - é o reino das generalizações, da representação e, portanto, do signo. "O signo é um terceiro que relaciona um primeiro com um segundo"¹³. Nessa categoria está o domínio semiótico.

Essas três categorias se encaixam, como diz Eliseo Verón¹⁴, à maneira das bonecas russas: cada nível comporta os outros dois, gerando um sistema extremamente amplo.

Sendo através do signo que se dá o conhecimento, este é exaustivamente estudado por Peirce, que lhe dá numerosa classificação. Aqui, limitar-nos-emos aos tipos mais importantes e, por isso mesmo, mais explorados pelo próprio Peirce e por aqueles que estudam sua teoria.

Partindo do caráter já triádico das categorias, o signo também o será. Para Peirce,

12. No texto há a expressão "qualidade de sensação", mas parece-nos que a idéia de "feeling" está mais próxima do termo sentimento - ato de sentir.

13. Peirce dá várias definições de signo, umas desenvolvendo outras, mas todas sobre um mesmo suporte triádico.

14. cf. E. Verón, op. cit., p.181.

"Um signo, ou representamen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido. Ao signo, assim criado, denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Coloca-se no lugar desse objeto, não sob todos os aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que tenho, por vezes, denominado o fundamento do representamen"¹⁵.

Nessa definição, percebem-se os elementos que compõem o signo: o objeto, o interpretante e o fundamento.

1.2 - O Objeto

O conceito de objeto extrapola o conceito de referente - não é somente o ser extra-sígnico que dará suporte à produção do significado, mas é elemento do próprio signo. Diz Peirce:

"Os objetos - pois um signo pode ter qualquer número de les - podem ser uma coisa singular existente e conhecida ou coisa que se acredita ter anteriormente existido ou coisa que se espera venha a existir ou uma coleção dessas coisas ou uma qualidade ou relação ou fato conhecido cujo objeto singular pode ser uma coleção ou conjunto de partes ou pode revestir algum outro modo de ser, tal como algum ato permitido, cujo ser não impede que sua negação seja igualmente verdadeira ou algo de natureza geral, desejado, exigido ou invariavelmente encontrado sob certas circunstâncias comuns"¹⁶.

Podemos ver quão abrangente é esse conceito, pois tanto se refere a algo concreto, "singular", como a qualidades ou relações. O objeto,

15. Op. cit. Semiótica e Filosofia, p.94.

16. Ibidem, p.97.

assim como todo o sistema peirciano, comporta elementos de outros níveis. Embora estando a nível de segundidade, em função de sua possível concretude, também concebe elementos de primeiridade e de terceiridade, conforme o demonstrado na tripartição do signo (veremos isso mais à frente).

Peirce diz que

"O objeto determina o Signo, embora deva ser criado pelo signo".(...) Tanto pode significar o Objeto como conhecido no signo e sendo portanto uma Idéia, ou qualquer aspecto particular(...) Ao primeiro chamo Objeto Imediato, ao segundo o Objeto Dinâmico, pois o segundo é o Objeto que a Ciência Dinâmica (ou o que hoje se chama "Ciência Objetiva") pode investigar"¹⁷.

Podemos dizer então que o representado é o Objeto Imediato do signo. Como diz J. Teixeira Coelho Netto¹⁸, a importância da distinção entre os dois objetos está no fato de o Objeto Imediato poder gerar uma representação falsa do que realmente ele é. Se o Objeto Imediato é uma representação, ele pode corresponder, ou não, ao Objeto Dinâmico, após um processo de semiose.

Para Peirce, após sucessivas interpretações, seria possível fundir os dois objetos, atingindo-se a plena identificação entre a representação e o real, o objeto em si mesmo. Essa afirmativa é algo questionável, pois o que será o real? O que poderíamos dizer aqui é que provavelmente os fenômenos ideológicos, definidos como falsa consciência, se enquadrariam nessa perspectiva do representado, do objeto imediato. Além disso, a questão da semiose sucessiva, "ad infinitum", pode explicar tan

17. Op. cit. "Escritos Coligidos", pp. 138, 139 e 140.

18. Coelho Netto, J. Teixeira. Semiótica, Informações e Comunicação. São Paulo, Perspectiva, 1980.

to a mudança como a cristalização de determinadas representações (ideológicas?). E, ainda, podemos acrescentar que o próprio Peirce dá uma dimensão social e semiótica à configuração do real, como se verá mais adiante.

1.3 - O Interpretante

A questão do interpretante é a grande chave, no sistema peirciano, para o problema da produção social de sentido. É o terceiro termo, que vem dar unidade e, ao mesmo tempo, desdobramento ao processo de significação. É importante salientar esse caráter dinâmico, processual e infinito de que a semiose é dotada.

O interpretante é, então, um signo equivalente a outro, ou melhor desenvolvido, que se cria na mente. Esse interpretante, por sua vez, irá gerar outro, que será signo gerador de outro signo-interpretante e assim "ad infinitum". Enfim, o interpretante, que não é o intérprete, é a própria "significação" ou "interpretação" de um signo.

O interpretante também comporta uma subdivisão: interpretante imediato, dinâmico e final.

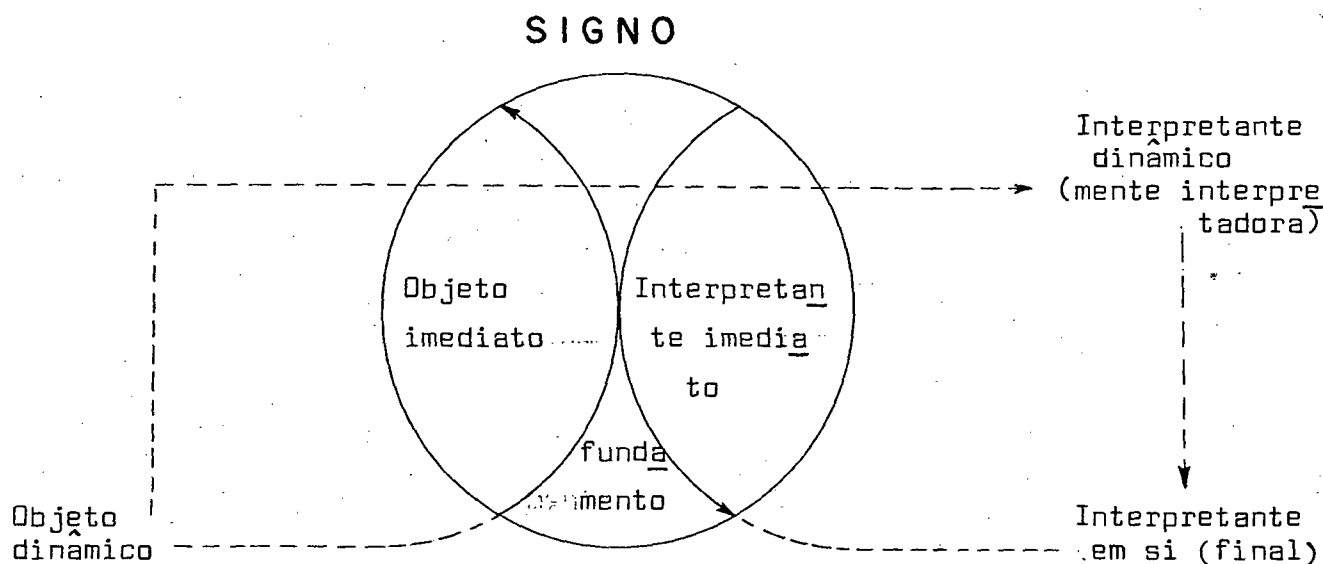
Por interpretante imediato (nível de primeiridade), análogo ao conceito de objeto imediato, entende-se o nível do representado, isto é, o que se desejaria que fosse entendido no signo. Esse interpretante será o correspondente à idéia de sentido¹⁹. Já o interpretante dinâmico (nível de segundidade), correspondendo ao significado, será o efeito que o signo efetivamente produz no intérprete. Culminando o processo, chega-se ao Interpretante Final (terceiridade), que é aquele que constituiria a

19. A analogia estabelecida com os termos "sentido, significado e significação" decorre do comentário, feito por Peirce, as concepções que desses termos tinha Lady Welby (Sense, meaning, significance).

verdadeira interpretação, caso fosse possível chegar a um termo na análise do assunto. O interpretante final corresponderá, portanto, a uma significação (ou significância, na tradução da Abril).

Podemos perceber nessa classificação um caráter operatório e não taxionômico, o que caracteriza, como já dissemos, todo o sistema. Aqui também o interpretante final comporta os outros dois que a ele conduzem, gerando-se o processo semiótico. Cada novo interpretante é um signo que se torna objeto de um novo signo seu interpretante, que comporta níveis diferentes de significação (sentido/significado).

Para sintetizar o funcionamento do signo peirciano, achamos interessante o gráfico apresentado por Maria Lucia Santaella Braga, em sua tese de doutoramento, ainda inédita.



Desse modo, um mesmo signo pode condensar inúmeros objetos e germinar Interpretantes que, por sua vez, sendo também signos, gozarão de independência em relação ao signo gerador. O signo é um mediador entre o Objeto e suas possibilidades de interpretação; o significado, ou melhor, a significação de um signo será outro signo.

1.4 - A Tripartição dos Signos

Considerando-se os elementos do signo e suas relações com as três categorias fenomenológicas, Peirce divide o signo em três grupos

subdivididos em três modalidades de signos. É preciso lembrar que es sas tricotomias não esgotam toda a divisão dos signos, sendo apenas as mais importantes e, por isso, as mais estudadas²⁰.

1.4.1 - 1ª Tricotomia

Essa tricotomia diz respeito ao signo em si mesmo: pode ser "me-ra qualidade" (a nível, portanto, de primeiridade), existente concreto (a nível de secundidade) ou "lei geral" (terceiridade). Assim, respectivamente, os signos serão denominados:

- Quali-signo: a qualidade que é um signo; só atua como signo ao se corporificar, o que remete ao segundo nível;
- Sin-signo: coisa existente ou acontecimento real que é um signo; envolvve um ou vários quali-signos (corporificados);
- Legi-signo: uma lei que é um signo; é o signo convencional, um tipo geral; porém, cada ocorrência (Réplica) especial de um legi-signo será um sin-signo. Aí se encontra o encaixe do sistema: um nível envolve os anteriores.

Podemos observar que as palavras, como leis-gerais, convencionais (arbitrárias, no sentido saussuriano) são legi-signos; porém, à medida que são utilizados como signos seus elementos gráficos, seus recursos sonoros, ou, até, a palavra por ela mesma (como na poesia), dá-se a passagem de um nível para outro, a recuperação do segundo e do primeiro dentro do terceiro. Cria-se a brecha, que a linguística estruturalista não resolve, mas que pode ser explicada na semiótica de Peirce.

20. Segundo Teixeira Coelho (v. nota 18), Peirce propôs 10 tricotomias e 66 classes de signos.

1.4.2 - 2ª Tricotomia

Parece ser essa a mais conhecida das tricotomias - é aquela que diz respeito à relação signo/objeto²¹ e denomina o signo de ícone, índice ou símbolo, respeitando a mesma seqüência das categorias: primeiridade, segundidade e terceiridade.

a) Ícone - signo de primeiridade,

"refere-se ao objeto que denota simplesmente por força de caracteres próprios e que ele possuiria, da mesma forma, existisse ou não existisse efetivamente um objeto daquele tipo"²².

Portanto, ele independe de seu objeto. Apresenta o objeto que está dentro dele mesmo. Expressa um possível. Considerando que o Ícone é simples possibilidade, Peirce denomina os signos icônicos de hipo-ícones, dividindo-os de acordo com o modo de primeiridade de que fazem parte. Assim, teremos:

- Imagens: são os que participam de simples qualidades. É um ícone degenerado (hipo-ícone), porque vai representar a qualidade do objeto. É degenerado porque imita as qualidades do objeto, o qual o determina.
- Diagramas: representam relações das partes de uma coisa através da analogia com as relações entre suas próprias partes, estando conectado existencialmente com o objeto. Há semelhança entre as relações do signo e do objeto.
- Metáforas: "representam o caráter representativo de um Representamen, traçando-lhes um paralelismo com algo diverso" . É uma expressão de

21. Em "A Lady Welby", sobre signos e categorias", (in "Escritos Coligidos" op. cit.), Peirce diz que essa tricotomia refere-se às relações do signo com seu objeto dinâmico, definindo o ícone como "um signo que é determinado por seu objeto dinâmico em virtude de sua natureza intrínseca". Essa especificação em relação ao "objeto dinâmico" não ocorre nos outros textos em que Peirce trata do assunto.

22. Op. cit. "Semiótica e Filosofia", p.101.

similaridade, uma semelhança de abstrações.

Seja sob forma de imagens, diagramas ou metáforas, a representação se dá por semelhança, mas o significado do ícone será sempre interno e é o fato de assemelhar-se ao objeto (o qual poderá não existir) que o faz atuar como signo. Por isso o ícone significa a si mesmo.

b) Índice - é um signo de segundidade; refere-se ao objeto por ser realmente afetado por ele, o que faz com que ambos tenham qualidades em comum. Todo índice envolve, por isso mesmo, um ícone, mas deste se distingue por possuir uma conexão real com o objeto. Essa conexão pode ser uma relação existencial, onde índice e objeto são individuais existentes (índice genuíno), ou uma referência (índice degenerado). Dentre as palavras, Peirce considera os pronomes demonstrativos, as preposições e frases preposicionais, os relativos "que" / "quem", os indefinidos e os advérbios como índices, pois são palavras indicadoras, isto é, estabelecem uma "conexão real entre seu espírito e o objeto"²³. Quanto a esse aspecto, podemos notar a aproximação entre essa visão peirciana e a de Benveniste a respeito dos indicadores (dêiticos). Para este, o que distingue esse grupo de palavras, assim como os pronomes eu/tu, é a referência à instância do discurso. Poderemos dizer, então, que é na instância do discurso, como mediadora da significância desses signos, que se faz referência ao objeto. Porém, o que caracteriza os demonstrativos, p. ex., segundo Benveniste,

"é a identificação do objeto por um indicador de ostensão concomitante com a instância de discurso que contém o indicador de pessoa: esse será o objeto designado por ostensão simultânea à presente instância de discurso, a referência implícita na forma (por exemplo, hic oposto a iste) associando-o a eu, a tu"²⁴.

23. Ibidem, p. 122.

24. Op. cit., p. 279 (cf. nota 6).

Jakobson²⁵, retomando Peirce, também analisa estes signos indiciais, aos quais denomina embreadores (*embrayeurs*), considerando-os como símbolos-indiciais (*symboles-index*), pois, ao mesmo tempo que se relacionam com o objeto através de uma convenção, de uma regra geral, possuem uma relação existencial com o objeto que representam. Essa afirmativa não contradiz o conceito peirciano, pois o sistema triádico pressupõe os encaixamentos múltiplos; além disso, Peirce afirma a impossibilidade de se encontrar um índice puro.

Referindo-se especialmente aos embreadores, Jakobson observa que, contrariamente às afirmativas correntes, esses signos não são simples índices apenas porque possuem uma significação geral própria (por exemplo, o pronome "eu" designando sempre o emissor da mensagem). Além disso, o que verdadeiramente os distingue dos outros signos linguísticos é o fato de remeterem obrigatoriamente à mensagem, ou seja, à instância do discurso, como diria Benveniste.

Como embreadores (ou símbolos-índices), Jakobson aponta, além dos já mencionados pronomes, as categorias verbais que implicam uma referência ao processo de enunciação: a pessoa, o tempo, o modo e o testemunhal ("evidential", em inglês, "testimonial" em francês).

O que fica ressaltado, portanto, é que a relação signo/objeto, representada no índice, é, segundo Peirce, uma conexão real que se atualiza (pela visão de Benveniste na instância do discurso), no caso específico dessas classes de palavras. Entra aqui o problema da enunciação, apontado tanto por Benveniste como por Jakobson, que dará o referente a esses signos indiciais. Peirce também deixa claro que o objeto do signo

25. Jakobson, Roman. *Les Embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe*, in Essais de Linguistique Générale I, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

não é necessariamente um ser "real", o que não só permite, mas também fundamenta a análise de Benveniste, que chega ao reconhecimento da manifestação-da atividade da língua nas instâncias do discurso e caracteriza as por esses índices. O problema da enunciação, anunciado aqui, será discutido ainda neste capítulo.

c) Símbolo - signo de terceiridade,

"refere-se ao objeto que denota por força de uma lei, geralmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de levar o símbolo a ser interpretado como se referindo àquele objeto"²⁶.

Sua atuação se dá através de uma réplica porque ele mesmo é um tipo. O objeto a que o símbolo se refere também é de natureza geral. Envolve uma espécie de índice, mas este não o explica.

O que caracteriza o símbolo é o fato de ele ser uma regra, a qual irá determinar seu Interpretante. Portanto, são símbolos as "palavras, sentenças, livros e outros signos convencionais"²⁷. Cada atualização de uma palavra constitui a réplica.

Chegamos aqui, portanto, à questão linguística, pois vemos uma definição de signo linguístico como símbolo, ou seja, aquele que é arbitrário, convencional. Como também o aponta Teixeira Coelho Netto²⁸, é bem mais coerente a conceituação peirciana do signo linguístico como símbolo; devido a seu caráter convencional, do que a distinção, pouco explorada, que Saussure apresenta entre signo e símbolo. Na visão saussuriana, o símbolo tem algo de motivado, o que é questionável, enquanto o signo linguístico seria totalmente imotivado, ou seja, arbitrário. As duas

26. "Semiótica e Filosofia.", p.102.

27. Ibidem, p.126.

28. Op. Cit., pp.58-59.

visões chegam a ser antagônicas, quando Saussure considera inconveniente a terminologia "símbolo" para o signo linguístico, devido ao problema da arbitrariedade.

Essas colocações podem parecer contraditórias em relação ao que dissemos no tocante à arbitrariedade do signo, mas na realidade não o são. Peirce coloca como convencional, arbitrário, o símbolo, e como exemplo de símbolo, as palavras. Porém, não podemos nos esquecer de que, no sistema peirciano, cada elemento de uma tríade pressupõe os anteriores, de alguma forma, num sistema de encaixes. Aí está a grande abertura, pois o que a linguagem faz, em sua função poética, nada mais é do que recuperar o ícone no símbolo. No momento em que a utilização da palavra extrapola o seu estatuto de símbolo, e outras associações são estabelecidas, temos uma recuperação dos níveis anteriores. E quando o poeta usa a palavra enquanto existente concreto, ela está a nível de qualidade sensível, a nível de primeiridade. Essa prática, principalmente na poesia de vanguarda, só pode ser entendida à luz de uma teoria como a de Peirce, que permite recuperar, no símbolo, o ícone.

Esse aspecto é fundamental, no nosso caso, pois, se estamos trabalhando com textos que rompem o nível convencional da linguagem, não podemos utilizar conceitos teóricos que impeçam o manuseio de signos de tal ordem. É exatamente à luz da Semiótica de Peirce que a poesia (especialmente a concretista) é explicada por Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Em sua obra "Comunicação Poética"²⁹, Décio Pignatari dá lições de "poetar" e aborda a questão do ícone e do símbolo, relacionadas respectivamente às noções de similaridade (paradigma) e de contigüidade (sin-tagma), associando-as aos conceitos de Jakobson sobre metáfora e metoní-

29. Pignatari, Décio. Comunicação Poética. São Paulo, Cortez e Moraes, 2ª ed., 1978.

ma. E, dentre outras coisas, diz: "fazer poesia é transformar o sim bolo (palavra) em ícone (figura)"³⁰.

Até aqui pode-se observar a grande amplitude da teoria peir ciana, que recoloca problemas como o do extralinguístico em vez de a lijá-los. Primeiramente, vale ressaltar, mais uma vez, que a semiótica de Peirce não privilegia o signo linguístico, o que permite a extrapolação desse nível analítico, fator essencial para se trabalhar com poe sia concretista. Além disso, a própria conceituação de objeto redimen siona a problemática do "referente real" a que se tinha de recorrer na produção de sentido, abrindo caminho, através do processo de semiose infinita, para uma geração de sentido inter-sígnica. Porém, essa visão toda se completa na 3ª tricotomia, aquela que, segundo Verón, evidencia rá o aspecto social. Vejamo-la.

1.4.3 - 3ª Tricotomia

Essa tricotomia diz respeito às relações entre o signo e seu Interpretante e divide-se em Rema (primeiridade), Dicissigno ou Dicente (segundidade) e Argumento (terceiridade).

a) Rema - como signo de primeiridade, fica a nível de qualidade, ou me lhor, é, para seu interpretante, "um signo de possibilidade qualitativa"(...) "Entende representar seu objeto simplesmente em seus carac teres"³¹.

b) Dicante - signo de segundidade, é, para seu Interpretante, signo de existência concreta. Envolve um Rema. Representa seu objeto com refe rência à existência concreta. O dicissigno ou signo dicente é aquele

30. Idem, ibidem, p.19.

31. "Semiótica e Filosofia", p.102.

que veicula uma informação, e ele é ou verdadeiro ou falso, embora não fundamente o fato de o ser ou não (o dicente representa a si mesmo como um índice genuíno). Sua espécie principal é a proposição, que "não precisa ser asseverada ou ajuizada. Pode ser contemplada como um signo suscetível de ser asseverado ou negado"³².

c) Argumento - signo de terceiridade, constitui para seu Interpretante um signo de lei. Representa seu objeto em seu caráter de signo. Também envolve um dicente, mantendo o caráter de encaixamento do sistema peirciano. O argumento é um Símbolo, isto é, signo que tem como objeto um tipo ou lei geral. O dicente (ou proposição) que nele está contido é a sua premissa. A conclusão, outra proposição que vem completar o argumento, representa o Interpretante e, segundo Peirce, é fundamental para a expressão de um argumento.

Para esquematizar e evidenciar as correspondências no sistema de Peirce, quanto às três tricotomias podemos utilizar um gráfico (ícone):

Categoria	Signo em Relação a:		
	si mesmo	seu objeto	seu interpretante
<u>Fenomenológica</u>			
<u>Primeiridade</u> (mera qualidade)	quali-signo	ícone	rema
<u>Segundidade</u> (conflito/concretude, experiência)	sin-signo	índice	dicente
<u>Terceiridade</u> (generalizações representação)	legi-signo	símbolo	argumento

A partir da combinação entre esses signos, Peirce chega a dez classes de signos que, por sua vez, serão desdobradas em muitas outras.

32. Ibidem, p.103.

Não trataremos delas aqui, por extrapolarem o alcance deste trabalho. O que nos interessa é acentuar a amplitude dessa teoria semiótica e mostrar as possibilidades de alcance que não se têm com as linguísticas estruturalistas e transformacionais.

Resta ainda, neste tópico, observar a questão do social na produção de sentido e suas relações com a teoria semiótica de Peirce. A esse respeito, Verón aponta dois sentidos:

a) a desconstrução da posição do sujeito relativamente ao sentido, devido ao fato de que nenhum dos três elementos básicos (signo, objeto, interpretante) implica necessariamente a idéia de um sujeito, apesar de o sujeito poder ocupar qualquer um dos três termos. Assim, o sujeito pode estar em qualquer ponto do processo semiótico, que é infinito. A questão está no momento em que o sujeito ocupa a posição de interpretante, o que conduz ao segundo ponto, que é:

b) a teoria peirciana do pensamento. Nessa teoria, Verón ressalta dois aspectos: o da asserção e o do "real". Aqui, a referência é à terceira tricotomia, pois é ela a que analisa a relação signo/interpretante, e corresponde à ordem das representações. Nessa tricotomia, Peirce distingue a proposição (dicente), associada à idéia de juízo, da asserção. A asserção se exerce sobre a proposição, que é a matéria da primeira. A proposição fica a nível de pretensão, ou seja, pretende ser realmente afetada pelo existente real. Peirce também coloca que, embora o argumento tenha a mesma pretensão, esta não é a sua principal. Analisando esse ponto, Verón observa que, quando a pretensão se atualiza num ato de asserção, estão em jogo dois aspectos: "a questão da verdade no que concerne à natureza do objeto em que repousa o ato; a questão do real no que concerne à legitimação desse ato"³³.

33. "A Produção de Sentido", op. cit., p.186.

Quando um Argumento é assumido por um ato de asserção, o processo é o de um contrato social, pois, como diz Peirce, enquanto o juízo implica auto-reconhecimento, a asserção implica afetar outrem. Aí Verón detecta a irrupção do social, mostrando que os elementos da teoria dos "atos de linguagem" já se encontravam na semiótica de Peirce.

Continuando a análise, Verón observa que essa aparição do social na teoria de Peirce diz respeito a um "contrato acerca do verdadeiro" e, por conseguinte, diz respeito ao "Real", que, nessa teoria, implica a noção de "comunidade", de lei social, e independe do sujeito. O pensamento, para Peirce, é também independente do sujeito: o pensamento é signo. Diz Peirce (apud Verón):

"O espírito é um signo que se desenvolve segundo as leis da inferência(...)A realidade depende da decisão final da comunidade; por conseguinte, o pensamento é o que é graças somente ao fato de endereçar-se a um pensamento do futuro que, em seu valor como pensamento, é idêntico ao primeiro, mas mais desenvolvido. Dessa maneira, a existência do pensamento depende agora do que ele será mais tarde; ele só tem existência potencial, depende do pensamento futuro da comunidade"³⁴.

É conveniente lembrar que também Bakhtin (Volochnikov) assume posição similar à de Peirce, quando define a consciência como sendo de ordem sociológica e sónica:

"a consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais. Os signos são o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento, e ela reflete sua lógica e suas leis. A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social. Se privarmos a

34. Ibidem, pp. 187-188.

consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada"³⁵.

Considerando a palavra como o signo mais puro, mais indicativo e o fenômeno ideológico por excelência, Bakhtin (Volochnikov) afirma ainda que, apesar de a realidade da palavra, como a de qualquer signo, ser produto de um consenso entre indivíduos, (implicando, portanto, a idéia de "comunidade", no dizer de Peirce), o fato de cada indivíduo poder produzi-la autonomamente determina o papel da palavra como material semiótico da consciência; ela é utilizável como signo interior.

Ampliando sua análise, Bakhtin (Volochnikov) ainda observa que a consciência constitui um ato objetivo e tem enorme força social quando é expressão material estruturada através do signo. Como discurso interior, a consciência está em estado de esboço, mas não deixa de ser um fato social. Tendendo para a expressão plenamente realizada, a atividade mental sofre um efeito reversivo da expressão materializada: é esta quem passa a estruturar a vida interior: "o nosso mundo interior se adapta às possibilidades de nossa expressão, aos seus caminhos e orientações possíveis"³⁶.

Ora, se a realidade do signo é produto social, e se o signo constitui o suporte da consciência, pode-se deduzir que qualquer teoria do sentido que não considere o social não dará conta de seu trabalho. Daí as críticas que têm sido feitas, hoje, à linguística que desconsidera o chamado extralinguístico.

Completando, Eliseo Verón reafirma que a importância da teoria de Peirce está no caráter ternário, social, histórico e infinito da semiose, a qual é sempre mediação, onde duas coisas se relacionam atra

35. Bakhtin/Volochnikov, op. cit., p.21.

36. Ibidem, p.104.

vés de uma terceira. Esse tecido semiótico "tece também os sujeitos, cuja
constituição como atores sociais não é senão a atualização dessa tecedu-
ra"³⁷. Nessa estrutura, então, é que pode ser colocada a questão do
Real, indissolúvelmente ligado ao signo e, portanto, ao interpretante.
 Como para Peirce o "pensamento-do-real" revela não só um "agora", mas tam-
 bém se projeta no futuro, Verón conclui afirmando que "a rede semiótica
encerra no seu desenvolvimento a dimensão temporal de uma história co-
letiva"³⁸.

1.5 - Unindo as Pontas

Essa visão bastante geral sobre a problemática do signo e so-
 bre a relação dos estudos semióticos com a questão do social já nos co-
 loca alguns problemas e conduz a reflexões.

Parece-nos que os pontos de contato entre autores diferentes,
 que produziram seus textos em condições diversas, época e sociedade di-
 ferentes, como Bakhtin (Volochnikov), Verón, Peirce, Jakobson e Benvenis-
 te, remetem para a problemática do social e da ideologia, que motivou
 nosso trabalho. Porém, será que a teoria semiótica, o trabalhar com o
 signo peirciano será suficiente para responder as indagações que faze-
 mos? Parece-nos que não. A teoria peirciana é, evidentemente, uma aber-
 tura, um avanço em relação a Saussure e ao estruturalismo, mas é preci-
 so que se observem alguns aspectos, como o risco de se transformar a aná-
 lise de uma obra literária ou até de um discurso comum no mero enquadra-
 mento dos signos em seus tipos, impondo uma única visão, a da semiótica,
 como se com o simples fato de verificarmos que, por exemplo, na função
 poética, o símbolo se iconiza, estaríamos explicando toda a significa-

37. Verón, op.cit., p. 189.

38. Ibidem, p. 189.

ção. Além disso, Flávio Kothe chama a atenção para o fato de

"aparentemente surgindo como crítica não explícita à Estética e como uma busca de cientificidade, a semiótica pode não ser mais do que o oportunismo de tentar descobrir os melhores canais para servir aos interesses dominantes no mercado. A ideologia da 'cientificidade' é, então, a rolha enfiada na boca do senso crítico, da razão que procura questionar e transcender o tradicionalismo da razão prática vigente"³⁹.

Obviamente, essa crítica diz respeito mais especificamente ao emprego que se tem dado à semiótica. De qualquer forma, o que consideramos importante reter é que, partindo de uma análise linguística que aceita o signo como material ideológico, portanto, socialmente produzido, a aceitação dos princípios da semiótica de Peirce são uma decorrência lógica. O essencial é não dogmatizar nem chegar ao simplismo de considerar a teoria semiótica como um apanágio para todos os males: é preciso lembrar que a metodologia analítica varia de acordo com o objeto da análise e que, muitas vezes, a recorrência a instrumentais analíticos variados é necessária.

Em nosso caso, essa última afirmativa se torna mais verdadeira, pois estaremos integrando conceitos diversos e tendo como objeto de análise textos de natureza diversa: teóricos e poéticos. Para tanto, os conceitos peircianos são preciosos, não apenas por fornecerem um instrumento mais amplo do que o da linguística estruturalista, mas também por constituírem o arcabouço teórico dos próprios criadores do concretismo. O estudo da obra de Peirce, no Brasil, é desenvolvido especialmente por Décio Pignatari e Haroldo de Campos, em várias de suas obras. Além disso, no texto "Nova Linguagem, Nova Poesia", de Luís Ângelo Pin-

39. Kothe, Flávio R. Literatura e Sistemas Intersemióticos. São Paulo, Cortez, Autores Associados, 1981, p.5.

to e Décio Pignatari (publicado originalmente em 1964), os autores consideram a teoria peirciana dos signos, ampliada por Morris, fundamental para a compreensão do conceito de linguagem⁴⁰, bem como para a proposta de nova linguagem.

Assim, é preciso reafirmar que a semiótica nos é preciosa, mas não única, pois se a considerássemos como modelo acima de qualquer crítica, estaríamos deixando-nos dominar pelo próprio objeto de estudo, sem nenhum distanciamento. Outros pressupostos teóricos serão utilizados - não pretendemos nos deixar oprimir pelo método.

2 - Enunciado/Enunciação

Nessa revisão de conceitos que podem (ou não) conduzir a uma análise do discurso de forma a recuperar o seu sentido dentro do contexto em que foi produzido, a outra questão que se coloca é a da enunciação. Esse problema já aparece no estudo do signo, especialmente no dos índices, conforme discussões anteriores.

O conceito de enunciação, estudado por Benveniste e Jakobson, entre outros linguistas, vem completar a questão do signo no que diz respeito à inserção do extralinguístico e, assim, à do social e ideológico.

O próprio conceito de "embreadores", desenvolvido por Jakobson, assim como o de "indicadores", tratado por Benveniste, remetem ao processo de enunciação.

40. Pignatari, Décio e Pinto, Luis Ângelo. Nova Linguagem, Nova Poesia, in Teoria da Poesia Concreta. São Paulo, Livraria Duas Cidades. 1975, p.159. "qualquer conjunto de signos e o modo de usá-los, isto é, de relacioná-los entre si (sintaxe) e com referentes (semântica) por algum intérprete (pragmática)".

Embora Benveniste seja apontado como o primeiro dos estudos so bre enunciação, Bakhtin (Volochninov) já se refere a esse problema, sendo possível estabelecer vários pontos de contato entre os dois estudos.

Para ambos, a enunciação é o resultado do ato de fala, mas en quanto Benveniste afirma, primeiro, o caráter individual desse ato ("e-nunciação é essa colocação da língua em funcionamento por um ato indivi dual de utilização"), para depois chegar a seu aspecto necessariamente dialógico, Bakhtin (Volochninov) afirma, taxativamente, que a enunciação não é um ato individual (psicofisiológico) e sim de natureza social⁴¹.

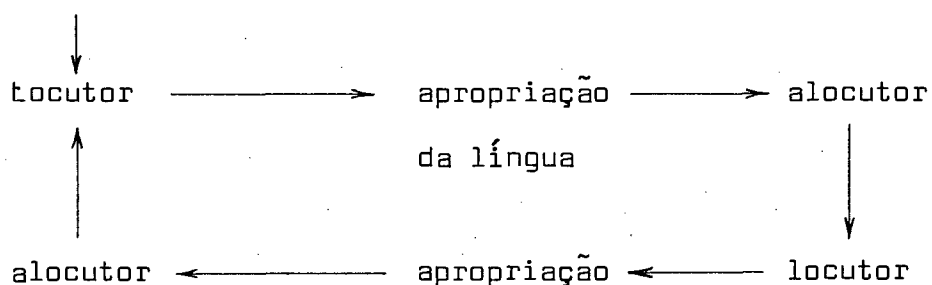
Vendo, primeiramente, o estudo de Benveniste, observamos que a análise se concentra em "definir a enunciação no quadro formal de sua realização"⁴², considerando sucessivamente o próprio ato, as situações em que se realiza e os instrumentos para sua efetivação.

No ato de enunciação, (visto como ato individual), a língua é utilizada por um locutor, que a efetua numa instância de discurso. Ora, essa instância (forma sonora ou escrita) atinge um ouvinte, suscitando ou tra enunciação em retorno. — Assim, enquanto realizações individuais, Benveniste define a enunciação como um processo de apropriação da língua, onde o locutor enuncia sua posição através de indicadores específicos⁴³. Ao assumir a língua e declarar-se locutor, o outro torna-se presente (seja qual for o grau de presença). Esquematizando, teremos:

41. Cf. Bakhtin (Volochninov), op. cit., p.95 e ss.

42. Benveniste, Emile. O Aparelho Formal da Enunciação. in Problèmes de Linguistique Générale II. Paris, Gallimard, 1974. Benveniste usa, para sua análise, dados retirados do francês usual e da conversação.

43. Cf. o tópico referente aos índices, na teoria peirciana.

Ato de enunciação

Fecha-se, assim, o esquema dialógico que constitui a enunciação, ocorrendo aí o ponto de contato com a teoria de Bakhtin (Volochninov):

"a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor"⁴⁴.

É em função do interlocutor que a linguagem assumirá feições diferentes (variando de acordo com as relações sociais, hierarquizadas ou não, entre locutor/interlocutor). Afirmando o caráter sempre concreto do interlocutor, pois não há possibilidade de linguagem comum com um interlocutor abstrato, constata-se que:

"o mundo interior e a reflexão de cada indivíduo têm um auditório social próprio bem estabelecido, em cuja atmosfera se constroem suas deduções interiores, suas motivações, apreciações, etc. Quanto mais aculturado for o indivíduo, mais o auditório em questão se aproximará do auditório médio da criação ideológica, mas em todo caso o interlocutor ideal não pode ultrapassar as fronteiras de uma classe e de uma época bem definidas".⁴⁵

44. Bakhtin (Volochninov) op. cit., p.98.

45. Idem, ibidem, pp. 98-99.

Nessa afirmação, podemos notar toda uma relação entre o ato de enunciação e o mundo, configurado nas relações sociais. E é também nesse ponto que Benveniste e Bakhtin (Volochnikov) se aproximam, pois, ampliando o esquema citado, Benveniste afirma que "na enunciação, a língua se encontra empregada na expressão de uma certa relação ao mundo"⁴⁶, advinda da necessidade de se processar uma referência, pelo discurso, que é condição para mobilizar a língua e dela fazer apropriação. Para ambos os autores, a palavra (ou a língua, para Benveniste) é o elemento comum a locutor e a interlocutor, sendo o produto da interação entre ambos.

Porém, é na questão da apropriação que o locutor faz da língua /palavra, que encontramos outra divergência entre os autores aqui estudados. Para Bakhtin (Volochnikov) o locutor só é efetivamente o único dono da palavra no momento em que a materializa fisiologicamente. Mas, por ser um ato puramente fisiológico, a categoria de propriedade não lhe é aplicável. É preciso considerar, portanto, a materialização da palavra como signo, o que torna a questão da propriedade bem mais complexa, pois são as relações sociais que determinam a realização do signo social na enunciação concreta. Conclui Bakhtin (Volochnikov):

"A situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação"⁴⁷.

Aqui percebemos bem que os nossos autores estão preocupados com aspectos diferentes da enunciação. O estudo do autor russo está a nível do que Benveniste denomina "mecanismo de produção" da enunciação,

46. Benveniste, op. cit.

47. Bakhtin (Volochnikov), op. cit., p.99.

que deve ver como o "sentido" se forma em "palavras", ou seja, é a semantização da língua que se encontra no âmago desse aspecto da enunciação, o que, para Benveniste, conduz à "teoria do signo e à análise da significância". Vemos então que o círculo se fecha: signo, produção de sentido, enunciação, dentro de uma perspectiva social. Considerando esse aspecto como uma questão difícil e pouco estudada, Benveniste fica na abordagem do "aparelho formal" que realiza a enunciação. Porém, mesmo com perspectivas diferentes, os conceitos básicos podem ser comparados e contrastados, como vimos fazendo.

Essa natureza social da enunciação é amplamente enfatizada por Bakhtin (Volochninov) que, criticando a teoria do "objetivismo abstrato" (Saussure), diz textualmente que a enunciação individual não é um fato individual. A enunciação é, portanto, sempre produto de uma interação social, pois o ato de fala é determinado tanto pela situação imediata como pelo contexto mais amplo, envolvendo as condições de vida de uma comuidade linguística.

Nesse sentido, nova aproximação Benveniste/Bakhtin (Volochninov) pode ser feita: para Benveniste, a enunciação estabelece sempre uma relação entre indivíduos, ou seja, uma interação (ou inter-ação?), sendo o monólogo uma variedade do diálogo: é o diálogo interiorizado, entre um eu-locutor e um eu-interlocutor. Isso não deixa de ser uma relação social e remete, mais uma vez, aos estudos do autor russo, para quem

"a estrutura da enunciação e da atividade mental a exprimir são de natureza social. A elaboração estilística da enunciação é de natureza sociológica e a própria cadeia verbal, à qual se reduz, em última análise, a realidade da língua, é social"⁴⁸.

48. Idem, ibidem, p.108.

Daí a associação entre forma linguística e conteúdo ideológico e a consideração da palavra como o signo ideológico por excelência.

Bakhtin (Volochnikov) afirma que a verdadeira substância da língua é constituída pelo "fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações", sendo o diálogo⁴⁹ uma das mais importantes formas (porém não a única) dessa interação. Quanto ao problema do texto escrito, apenas mencionado por Benveniste como uma forma de enunciação em dois planos⁵⁰, ele constitui da mesma forma, na análise de Bakhtin (Volochnikov), um elemento da comunicação verbal. Além de ser objeto de discussões ativas (diálogos), é apreendido de forma ativa: o leitor é o interlocutor que também se torna locutor ao responder, seja sob forma de discurso interior, seja sob forma exteriorizada (crítica, resenha, etc.), ao texto que lê.

Continuando o estudo, o autor russo observa que

"Qualquer enunciação, por mais significativa e completa que seja, constitui apenas uma fração de uma corrente de comunicação verbal ininterrupta(...) que constitui, por sua vez, apenas um momento na evolução contínua, em todas as direções, de um grupo social determinado"⁵¹.

Essa concepção aproxima-se bastante da teoria semiótica de Peirce no que diz respeito ao processo de semiose infinita, bem como se relaciona à ótica de Verón quanto à produção social de sentido. Podemos afirmar que aí se dá a integração entre os vários elementos: a enun

49. Por "diálogo", entende-se toda a comunicação verbal, seja qual for o seu tipo.

50. "O escritor se anuncia escrevendo e, no interior de sua escrita, ele faz indivíduos se anunciarem" (op. cit., p.88).

51. Op. cit., p.109.

ciação como processo ininterrupto, que remete à situação extralinguística, ou seja, o contexto social como um todo, e o signo, matéria significativa, também visto como processo contínuo e infinito de semiose, investido de significado a partir do trabalho social.

Daí decorre, também, toda uma relação intertextual: uma enunciação sempre estará em contato com outras enunciações que a engendram, e não apenas com seu contexto imediato. As condições de produção de um sentido, ou seja, de um discurso, são todos os outros discursos que perfazem o "continuum" desse tecido que é social e, também, discursivo. Eis a chave de nosso trabalho.

Para completar nossa "resenha" sobre enunciação, resta agora rever alguma coisa sobre as "marcas" de enunciação, seguindo Benveniste e J. Dubois, bem como tecer algumas considerações sobre o problema do sentido de uma enunciação, acompanhando o pensamento de Bakhtin (Volochinov).

2.1 - Os Marcadores de Enunciação⁵²

Benveniste levanta algumas marcas enunciativas que possuem a função de "colocar o locutor em relação constante e necessária com sua enunciação"⁵³. São elas:

- a) os índices de pessoa - relação eu/tu.
- b) índices de ostensão: este, aqui, agora, etc.
- c) as formas temporais: os "tempos" verbais.

52. Como esse assunto se encontra bastante explorado na dissertação de Mestrado da Prof^a. Antonina Coelho Pinto, defendida nesta mesma Universidade em Junho/80, faremos aqui um apanhado geral e sucinto. Além disso, quando tratamos dos índices, já abordamos esses marcadores.

53. Op. cit., p. 82.

- d) a interrogação: partículas, pronomes, sequência, entonação, etc.
- e) a intimação: imperativo, vocativo.
- f) a asserção: comunicação de uma certeza: sim/não.
- g) os modalizadores: modo optativo e subjuntivo, nos verbos, e partículas como "talvez", "sem dúvida", etc.

Dessas marcas, as formas temporais merecem algumas considerações. Benveniste observa que a temporalidade é produto da enunciação, sendo o presente a fonte do tempo. A categoria do presente é instaurada pela enunciação e dela nasce a categoria do tempo. O presente é o momento do discurso, e daí advêm o passado e o futuro, sempre com relação ao eixo referencial que é o momento da enunciação, ou seja, o presente.

De um modo geral, todas essas marcas se caracterizam, ou melhor, são "marcas" da enunciação devido ao fato de existirem como signos apenas na e pela enunciação, distinguindo-se dos signos nocionais.

"É preciso, pois, distinguir as entidades que têm na língua seu status pleno e permanente e aquelas que, emanando da enunciação, não existem senão na rede de "indivíduos" que a enunciação cria e em relação ao "aqui-agora" do locutor"⁵⁴.

São, portanto, pontos de emergência do sujeito da enunciação, que assume seu enunciado e toma posição diante do sentido que produz, o qual, por sua vez, se insere numa trama maior, o contexto ideológico.

Em outros trabalhos, como o artigo de Jean Dubois⁵⁵, mais alguns conceitos vêm completar as marcas enunciativas trabalhadas por Jakobson e Benveniste. São quatro conceitos, que, no dizer de Régine Robin⁵⁶, permitem elucidar o processo de enunciação: o de distância, o de modalização, o de transparência e o de tensão.

54. Idem, ibidem, p.84.

55. Dubois, Jean. *Énoncé et énonciation*, in *Langages*, nº 13, Paris, Didier-Erudition, 1969, pp.100-110.

56. Robin, Régine. *História e Linguística*. São Paulo. Cultrix, 1977, p.28.

2.1.1 - O Conceito de distância

Esse conceito apresenta a enunciação como uma distância relati-
va entre o locutor e seu próprio enunciado. Essa distância será mínima, is-
to é, tenderá a zero, quando o sujeito assumir totalmente seu enuncia-
do. É o caso do discurso em primeira pessoa do singular, em que há uma
identificação entre o "eu" sujeito do enunciado e o "eu" sujeito da enun-
ciação. Por outro lado, a distância será máxima quando o locutor conside-
rar seu enunciado como um mundo distinto dele mesmo. Como exemplo, conside-
ram-se os chamados discursos "didáticos", as máximas e os provérbios, onde
o "eu" tende a tornar-se o ele formal do enunciado.

2.1.2 - O Conceito de Modalização

A modalização é a marca que o sujeito dá a seu enunciado, isto
é, a adesão do sujeito a seu discurso. Essa marca pode ser apreendida a
través dos vários modalizadores: advérbios de opinião e de tempo, nível de
linguagem, verbos performativos e modais, ênfase, interrogação, negação,
passivo facultativo e a oposição realizado/não realizado das formas ver-
bais. Enfim, são alguns modalizadores já formalizados que podem eviden-
ciar toda uma relação entre o sujeito e seu texto.

2.1.3 - O Conceito de Transparência

Esse conceito, juntamente com seu oposto, a opacidade, diz res-
peito ao receptor, ao seu ponto de vista, e está ligado à ambigüidade. É
a presença ou o apagamento do sujeito em relação ao enunciado, do ponto
de vista do receptor. O máximo de ambigüidade corresponde ao máximo de
opacidade (ou transparência nula). Como exemplo, Jean Dubois cita a poe-
sia lírica, onde o enunciado se modaliza de maneira específica, original,
e o sujeito da enunciação está disponível para cada leitor que, por sua
vez, se transforma também num sujeito da enunciação, assumindo o enuncia-
do, embora sem que haja identificação entre emissor/receptor.

Essa identificação irá ocorrer onde houver a transparência máxima, que corresponde a uma adesão do receptor ao texto, através da identificação entre leitor e sujeito da enunciação. Assim, esse sujeito se apaga, ocorrendo uma substituição do "eu" pelo "ele". Como exemplo típico, cita-se o livro escolar: cada professor ou cada aluno torna-se sujeito da enunciação.

2.1.4 - O Conceito de Tensão

Esse conceito considera a enunciação do ponto de vista da relação entre locutor e alocutor, em que o texto atua como mediador do desejo de comunicar. A vontade de comunicar se traduz pela imagem do desejo e da tensão, sendo o discurso a tentativa de apreensão do outro ou do mundo.

A tensão é marcada através de unidades discretas como o sistema de tempos e aspectos verbais; os artigos e os determinantes; os pronomes e, especialmente, a oposição entre "ser" e "haver", de um lado, marcando o estado acabado, a ausência de tensão, e os auxiliares "querer", "poder", "fazer", "dever", de outro, que indicando um compromisso, marcam maior tensão entre o sujeito da enunciação e seu interlocutor.

Resumindo os quatro conceitos, podemos ter o seguinte esquema: (quadro na outra página)

Conceitos	Relação	Marcadores
Distância	sujeito/seu enunciado	Máxima: "ELE" Mínima: "EU"
Modalização	sujeito/seu enunciado: marcas	- advérbios de opinião - transformações modalizadoras - nível de linguagem - tipos de enunciado - formas verbais: realizado/ não realizado
Tensão	sujeito falante/ interlocutor	- tempos e aspectos verbais - artigos - demonstrativos - pronomes - ser, haver/querer, dever, poder, fazer
Transparência	ponto de vista do receptor	- opacidade máxima: a poesia lírica - transparência máxima: o texto didático

A partir dessas noções adquiridas com o estudo da enunciação, algumas análises, como a de Courdresses⁵⁷, tentam estabelecer uma tipologia do discurso, através da maior presença ou ausência de marcas enunciativas. Assim, o referido autor procurou distinguir três tipos de discurso: o didático, o pedagógico e o político. Obviamente, essa tipologia é bem pouco abrangente e ainda não dá conta do discurso poético.

De qualquer modo, as marcas enunciativas, revelando o sujeito no seio de seu discurso, irão indicar o próprio contexto de produção, e sua presença ou ausência será desveladora de uma postura ideológica, pois é um produto social.

2.2 - A Questão do Sentido

Parece ser um consenso entre estudiosos da linguagem a dificuldade que o estudo da significação representa.

Partindo também dessa premissa, Bakhtin (Volochninov) procura rever o assunto, distinguindo entre significação e tema⁵⁸ e relacionando-os ao problema da compreensão.

Por tema de uma enunciação considera-se o sentido único e definido que pertence a cada enunciação unitária e concreta, considerando-se todos os aspectos nela envolvidos, sejam eles linguísticos ou não. Assim, o tema é individual, não reiterável e tão concreto como o são a própria enunciação e o momento histórico a que pertence.

No interior do tema, porém, a enunciação tem a significação, que são os elementos "reiteráveis e idênticos" em cada ocorrência. Embora não sejam concretos, e sim convencionais, são elementos indispensáveis

57. Apud Pinto, Antonina Coelho. op. cit.

58. Não aparece nesse estudo uma definição do termo sentido, ao qual parece estar reservada uma conceituação mais ampla, que engloba as outras duas.

da enunciação. Enquanto o tema não é analisável, a significação o é, a partir dos elementos linguísticos que compõem a enunciação e num conjunto de significações a eles ligados. A fronteira entre os dois elementos não pode ser traçada mecanicamente: eles são interdependentes. A significação se perde se abstraírmos sua relação com o todo, ou seja, com a enunciação.

Nessa inter-relação tema/significação, há uma diferença de níveis: "o tema constitui o estágio superior real da capacidade linguística de significar"⁵⁹, enquanto a significação é o estágio inferior dessa mesma capacidade, é apenas um potencial. Investigando-se a significação, dois caminhos se colocam: o do tema ("significação contextual de uma dada palavra nas condições de uma enunciação concreta") ou o da significação (a palavra dicionarizada).

Pode-se notar o valor que Bakhtin (Volochninov) dá a esse problema, no momento em que considera o estudo da significação da palavra circunscrita ao sistema da língua como um estágio inferior⁶⁰. Esse "juízo" diz respeito a toda a linguística imanentista, bem como pode ser mais explicitamente aplicado às teorias semânticas dicionarizantes, como a semântica gerativa de Katz/Fodor. Aqui se encaixam também os estudos sobre conotação e denotação, que podem ser melhor desenvolvidos a partir da distinção entre tema e significação.

Sobre denotação e conotação, dentre outros, são interessantes alguns estudos que remetem ao aspecto social e extralinguístico da

59. Op. cit., p.117.

60. Retomando Peirce, lembramos que esse autor também faz uma distinção valorativa entre estágios da significação. Essas posições se completam com a questão da compreensão, em Bakhtin, que pode ser associada à questão do interpretante de Peirce. Rever 1.3.

significação. O trabalho de Calvet, propondo "Balizas para uma Linguística Social", enfoca a produção linguística e, relacionando denotação, conotação e ideologia, mostra que

"a conotação é um produto do uso, ou seja, um segundo nível de significação que se vem acrescentar à denotação sob a influência do contexto ideológico no qual se dá a comunicação"⁶¹.

Considerando a conotação como um elemento dinâmico, Calvet afirma que

"a evolução semântica consiste num constante vai-e-vem entre conotação e denotação".(...)a conotação, lugar privilegiado em que se manifesta a ideologia, não é acrescentada à língua, fato de fala, de uso do instrumento, mas que, ao contrário, está em sua constituição"⁶².

Em outro texto, o mesmo autor, reportando-se à noção barthesiana de conotação, observa que o fundamental é o fato de a conotação ser o lugar onde se manifesta a ideologia da classe dominante⁶³.

Barthes afirma, coincidentemente com Bakhtin (Volochnikov), que, seja qual for a maneira pela qual a conotação "vista" a denotação, sempre sobrarão o denotado, sem o qual o discurso não é possível. Para Barthes, a conotação é, ao mesmo tempo, "geral, global e difusa"; é um fragmento da ideologia.⁶⁴

Podemos observar, portanto, um consenso entre os autores que estudamos: há no signo e no significado da enunciação um elemento rei

61. Calvet, Louis-Jean-Saussure: Pró e Contra. São Paulo, Cultrix, 1977, p. 96.

62. Idem, ibidem, p. 97-98.

63. Calvet, Louis-Jean. Langue, Corps, Société. Paris, Payot, 1979. p. 173

64. Barthes, Roland. Elementos de Semiologia, São Paulo, Cultrix / EDUSP 1971

terável, linguístico, dicionarizável, o qual permite a realização do discurso, mas, acima dele, a significação "real", se assim podemos chamar, só se dará considerando-se os elementos não reiteráveis que ocorrem em cada enunciação concreta. Desses últimos fazem parte desde a entonação, o tom, até o contexto histórico/político/econômico, social portanto, em que a enunciação ocorre. Aí está o elemento ideológico, que aparece não no denotado (na significação para Bakhtin) e sim no conotado, visto como o "tema" a que se refere o autor russo. E a interdependência entre os dois elementos (tema/significação) muitas vezes obscurece sua distinção que se vai clarificar, na análise de Bakhtin (Volochninov), a partir do problema da compreensão.

Para Bakhtin (Volochninov) a compreensão só é genuína se for ativa, contendo, portanto, o germe de uma resposta. A compreensão passiva significa simplesmente receber um conhecimento, sem que haja reflexão sobre ele, enquanto a compreensão ativa permite apreender o tema, refletir⁶⁵ sobre ele, ou seja, responder. Portanto, só se pode compreender a enunciação de outrem, localizando-a no contexto correspondente. Nesse processo, haverá sempre a réplica a cada palavra da enunciação que está sendo compreendida. Dessa forma, a compreensão é uma espécie de diálogo:

"ela está para a enunciação assim como uma réplica está para outra no diálogo. Compreender é opor à palavra do locutor uma contrapalavra"⁶⁶.

Nesse sentido, outra inter-relação se coloca entre a compreensão e a significação. Para Bakhtin (Volochninov), além de tema e significação, toda palavra possui um "acento de valor ou apreciativo", sem o qual não existe palavra. Esse acento, num nível mais superficial, é transmiti

65. Refletir também quer dizer repercutir, revelar, transmitir, ponderar, comunicar-se, transmitir. Cf. Dicionário Caldas Aulete.

66. Bakhtin, op. cit., p. 118.

do pela entonação expressiva, que pode realizar o tema de uma enuncia
ção, independentemente da significação da palavra, como acontece com o
uso de interjeições.

Num nível mais profundo, porém, a entonação não revela adequada
mente o valor apreciativo; ao contrário, é esse valor que orienta a es
colha dos elementos mais carregados de sentido da enunciação. Como não
há enunciação sem uma orientação apreciativa, numa enunciação concreta
cada elemento contém, além do sentido, a apreciação. Portanto, conclui
Bakhtin (Volochninov), o apreciativo não pode ser considerado como elemen
to marginal da significação, mas é parte integrante dela. A apreciação, a
lém de firmar a significação objetiva, exerce papel criativo nas mudan
ças de significação, as quais acabam sendo, segundo Bakhtin (Volochninov) u
ma reavaliação, isto é, uma alteração no contexto apreciativo de uma pa
lavra.

É a partir do conceito de apreciação social que Bakhtin (Vole
chninov) explica, finalmente, a evolução semântica da língua, que, em últi
ma instância, é determinada pela infra-estrutura econômica. À medida que
há uma expansão econômica, há também um alargamento do horizonte apre
ciativo, mas de forma dialética: os novos elementos, em conflito com os
antigos, submetem-nos à reavaliação, deslocando-os. Isso se reflete na
evolução semântica. Concluindo:

"O resultado é uma luta incessante dos acentos em ca
da área semântica da existência. Não há nada na comp
osição do sentido que possa colocar-se acima da evolu
ção, que seja independente do alargamento dialético do
horizonte social. A sociedade em transformação alarga
se para integrar o ser em transformação. Nada pode per
manecer estável nesse processo. É por isso que a sig
nificação, elemento abstrato igual a si mesmo, é absor
vida pelo tema, e dilacerada por suas contradições vi
vas, para retornar enfim sob a forma de uma nova sig

nificação com uma estabilidade e uma identidade igualmente provisórias"⁶⁷.

De toda essa análise, alguns elementos ficam como princípios teóricos:

- a) uma enunciação só pode ser compreendida se considerarmos todo o seu contexto de produção;
- b) a evolução semântica advém da dinamicidade social, o que confirma que o sentido é produzido socialmente;
- c) o estudo do sentido de uma enunciação (tema+significação) deve, obrigatoriamente, levar em conta os dois aspectos anteriores.

Finalmente, é preciso mencionar o quanto os estudos sobre a enunciação colaboraram para que os estudos da linguagem se abrissem para o social, passo necessário após percorrer os limites da fonologia, da sintaxe, da semântica e, (por que não?) da pragmática. Somente integrando todos os elementos, linguísticos ou não, poder-se-á dar conta de um estudo explicativo da significação. É algo ainda por fazer. De qualquer modo, passando para o aspecto social, surge, inevitavelmente, a questão da ideologia. Vamos a ela.

67. Idem, ibidem, p.122

CAPÍTULO II

- A QUESTÃO DA IDEOLOGIA

1 - Althusser e Gramsci

Quando falamos em buscar as significações de um dado discurso, ou quando nos propomos a considerar nessa busca toda a situação de produção de um texto, entramos no domínio do ideológico. Ou melhor, estamos falando em ideologia.

Essa questão coloca um grande problema teórico, em função das diversas interpretações que o conceito tem recebido, bem como pela inexistência, ainda, de uma Ciência da(s) Ideologia(s), termo aparentemente contraditório.

A discussão sobre o conceito e o funcionamento da ideologia, a partir da concepção marxista¹, tem colocado o problema do verdadeiro e do falso, em conexão com a oposição Ciência - Ideologia, além de discutir as relações entre a infra e a superestrutura numa sociedade. Em

1. Ideologia como representação "invertida" das reais condições de existência, como ilusão. Para Marx, as idéias (e a ideologia) da classe dominante são dominantes na sociedade.

Lukács², por exemplo, encontramos a ideologia vista como "visão do mundo" que se traduz numa "falsa consciência", pois, para ele, apenas duas consciências são possíveis numa sociedade capitalista: a da classe dominante, a burguesia, e a consciência "atribuída" (revolucionária), a ser atingida pelo proletariado. Há, portanto, a divisão entre uma consciência falsa e uma verdadeira, dicotomia refutada por outros pensadores.

Um dos filósofos marxistas que mais trabalharam o conceito de ideologia foi Louis Althusser³, que propõe uma teoria da Ideologia geral. Althusser distingue "as ideologias" como sistemas de idéias da Ideologia em geral, alvo de seu estudo. Para ele, as ideologias particulares (religiosa, moral, etc.) exprimem "posições de classe", ficando uma teoria das ideologias dependente da teoria da Ideologia em geral. A Ideologia será, para ele, a dominante..

Retomando proposição de Marx, Althusser repensa a Ideologia a partir de algumas características, porém, antes disso, coloca a função que a ideologia tem de reproduzir não só a força de trabalho, mas também as relações de produção.

Analisando as relações entre infra e superestrutura, Althusser retoma a metáfora do edifício social, onde as instâncias se dispõem numa organização espacial: a infra-estrutura ou a base econômica, embaixo, determina em última instância todo o edifício. A superestrutura, porém, nessa análise, possui autonomia relativa, havendo uma ação de retorno da superestrutura sobre a base. Embora considere essa metáfora descritiva, Althusser não a rejeita, observando que a natureza e a característica da superestrutura deve ser pensada a partir da reprodução. Esse ponto de

2. Hall, Stuart et Alii - Da Ideologia - R. J. Zahar Editores, 1980.

3. Althusser, Louis - Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado. Lisboa Ed. Presença, 1980.

vista é criticado por outros autores, como veremos mais adiante.

Acompanhando o pensamento do filósofo francês, chegamos ao conceito de Aparelhos de Estado. Após analisar aspectos da teoria marxista do Estado, distinguindo poder de Estado e Aparelho de Estado, o autor acrescenta a distinção entre "aparelho (repressivo) de Estado" (AE) e "aparelho ideológico de Estado" (AIE). O AE, por funcionar pela violência, pela repressão, é chamado, então, de Aparelho Repressivo de Estado e compreende o Governo, o Exército, os Tribunais, a Administração, etc. Por outro lado, os AIE são designados como "um certo número de realidades que se apresentam ao observador imediato sob a forma de instituições distintas e especializadas",⁴ considerando-se os seguintes AIE: o religioso, o familiar, o jurídico, o político, o sindical, o da informação e o cultural.

As diferenças entre o aparelho repressivo de Estado e os Aparelhos Ideológicos de Estado são, resumidamente, as seguintes:

- a - enquanto há um A (repressivo)E, há vários AIE, sendo que a unidade entre esses últimos não é aparente;
- b - o AE (repressivo) pertence ao domínio público, enquanto a maioria dos AIE pertencem ao privado⁵;
- c - o A (repressivo) E funciona, prevalentemente, pela violência, pela repressão, enquanto os AIE funcionam pela ideologia, embora possam funcionar, de forma secundária e até simbólica, pela repressão.

É exatamente essa prevalência do funcionamento pela ideologia que dá unidade aos AIE, já que, apesar das diversidades e contradições, a unificação é feita na "ideologia dominante", garantindo a "harmonia"

4. Idem, ibidem, p.43.

5. Althusser, retomando Gramsci, observa que a distância entre público e privado é anterior ao direito burguês, sendo que o domínio do Estado está "para além do Direito". (p.45)

entre o AE e os AIE, e entre os próprios AIE.

Aqui podemos interromper um pouco o pensamento de Althusser, para acrescentar que esse funcionamento ideológico dos AE (repressivo e ideológico) se dá através dos discursos, formas sígnicas, que materializam a ideologia. São redes de significação, que se produzem em contextos específicos, possuindo um movimento dialético: ao mesmo tempo que se re produzem, numa cristalização, geram sua mudança. Não nos esqueçamos de Bakhtin (Volochinov): a palavra é o material ideológico por excelência. Parece-nos que Althusser se fixa apenas na função reprodutiva, à medida que trabalha com a ideologia dominante, e deixa de lado a transformação, por não aceitar "ideologias dominadas".

Retomando o raciocínio de Althusser, vamos encontrar a refle xão sobre a ideologia, partindo do conceito marxista⁶, reinterpretando-o e propondo o que considera ser o "esboço esquemático da "teoria da Ideo-logia em geral".

Considerando que as ideologias particulares exprimem "posições de classe" e, portanto, seu estudo seria fundamentado em análise históri ca, Althusser, para definir o projeto de uma teoria da Ideologia, faz a primeira proposição: "a ideologia não tem história".

Enquanto as ideologias têm história própria, a Ideologia não a tem: sua estrutura e funcionamento tornam-na uma realidade não-históri ca, isto é, "onipresente", assim como o inconsciente.

Outro aspecto diz respeito ao objeto representado na ideolo gia. Mais do que representação imaginária das condições de existência reais,

6. Althusser refere-se a esse conceito como "sistema das idéias, das re apresentações que domina o espírito de um homem ou de um grupo so cial" (op. cit., p.69)

"é a relação dos homens com estas condições de existência que lhes é representada na ideologia. É essa relação que está no centro de toda a representação ideológica, portanto, imaginária, do mundo real.(...) é a natureza imaginária desta relação que fundamenta toda a deformação imaginária que se pode observar em toda a ideologia(se não se viver na verdade desta)(...)toda a ideologia representa, na sua deformação necessariamente imaginária, não as relações de produção existentes (e as outras relações que delas derivam), mas antes de mais a relação (imaginária) dos indivíduos com as relações de produção e com as relações que delas derivam"⁷.

Observamos então, que a ideologia, para Althusser, é necessariamente deformante, de onde decorre uma associação do conceito de ideologia com o de falsidade, o que nos lembra a "falsa consciência" de Lukács, bem como fica colocado o seu oposto: o real, o verdadeiro. Onde estaria a verdade? Ainda retomaremos esse ponto.

Voltando à sequência da análise althusseriana, chegamos à afirmação da existência material da ideologia, em oposição à existência ideal ou espiritual, a partir da existência da ideologia sempre num aparelho e em suas práticas. Ou melhor, essa materialidade se configura através dos comportamentos, da práxis humana, que será correspondente a seu esquema de pensamento (por exemplo, o cumprimento dos rituais religiosos). Mais do que no ato humano, as "idéias" existem nos "atos inseridos em práticas(...)reguladas por rituais em que elas se inscrevem, no seio da existência material de um aparelho ideológico"⁸.

Com essa afirmação, parece-nos ficar evidente o caráter sígnico dessas práticas, que podem perfeitamente ser interpretadas como maté

7. Op. cit. pp.81-82.

8. Idem, ibidem, p.87

ria significativa (usando a terminologia de Eliseo Verón). Ou melhor, esas práticas são signos, já que para nós o signo não se restringe ao signo lingüístico. Mais uma vez se mostra útil a semiótica de Peirce, por dar conta de todo o material significativo. Não nos importa, aqui, analisar esse material, mas sim registrar o seu caráter sígnico. É esse caráter que Althusser não menciona, embora afirme a materialidade dos atos, das práticas, dos rituais e do aparelho ideológico, bem como do sujeito (como tal indivíduo).

Dessa materialidade, o autor extrai duas teses conjuntas: a prática só existe através de e para sujeitos. Podemos então deduzir o caráter mediador da ideologia, o que mais uma vez a identifica com os sígnos, também entidades mediadoras.

Através da segunda dessas teses, chega-se à categoria de sujeito, que é constitutiva de toda ideologia, já que é função da ideologia "constituir os indivíduos concretos em sujeitos"⁹.

É por essa dupla constituição que Althusser explica o funcionamento de toda a ideologia. Porém, explicitando a questão do sujeito, o autor chega à distinção entre "discurso ideológico" e "discurso científico", definindo este último como um discurso sem sujeito. Essa afirmativa nos parece bastante discutível, pois a neutralidade do discurso científico é aparente: veja-se a constante presença (em maior ou menor grau) das marcas enunciativas e teremos sempre, com variados graus de transparência, a presença do sujeito enunciador¹⁰. Curiosamente, embora Althusser proponha que, mesmo falando na e sobre a ideologia, é preciso "esbo

9. Idem, ibidem, p.94.

10. Cf. pp. 31-47 deste trabalho.

gar um discurso que tente romper com a ideologia para correr o risco de ser o começo de um discurso científico (sem sujeito) sobre a ideologia"¹¹, o seu próprio discurso tem o sujeito fortemente marcado: é escrito em primeira pessoa!

Nessa exposição, os aspectos fundamentais foram levantados e neles podemos evidenciar a questão básica da ideologia como deformação, o posta à ciência, como expressão da verdade.

Inegavelmente, a análise de Althusser é importante, até pelas críticas que suscita. Entre elas, temos a de Miriam Limoeiro Cardoso¹² que, estudando a ideologia como problema teórico, critica o grupo althusseriano e, através de sua análise, pode-se colocar a questão do ideológico de uma forma não dicotômica.

Nessa crítica, especialmente a Althusser, Miriam Limoeiro questiona, primeiramente, a análise metafórica da estrutura social: o "edifício", essa estrutura piramidal, não abre espaço para as classes sociais, encobrindo a noção de transformação. Além disso, o estudo da ideologia a partir do Estado assume, no fundo, a perspectiva da dominação no momento em que desconsidera as ideologias dominadas. É a partir desse conceito que encontramos as afirmações, bastante comuns, de que a expressão "ideologia dominante" é pleonástica, pois a ideologia só pode ser dominante, não havendo espaço para outras. É o que diz Althusser. Como vimos, para ele, a Ideologia em geral é a ideologia dominante, que se destina, acima de tudo, a garantir a exploração econômica e a dominação de classes.

Reafirmando sua crítica, Miriam Limoeiro observa que essa

11. Op. cit., p.98.

12. Cardoso, Miriam Limoeiro - Ideologia do Desenvolvimento - Brasil: JAK - Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2ª ed., 1978.

perspectiva, que não vê a dominação nem a transformação, cai no binômio: ciência-ideologia. Estará a ciência acima de qualquer suspeita? Para superar essa concepção, a autora retoma a teoria de Gramsci, que considera a ciência como um dos domínios da ideologia.

O conceito gramsciano de hegemonia permite explicar a produção ideológica, abrindo espaço para as outras ideologias que não a dominante, que exercerão papel fundamental na transformação da sociedade. Assim, torna-se indispensável pensar a ideologia dentro da formação social, o que coincide com o que já dissemos, neste trabalho, a respeito do discurso e da significação: o trabalho social, o aspecto produtivo, deve ser considerado.

Para Gramsci¹³, a ideologia deve ser estudada como uma superestrutura, subordinada às concepções políticas: daí serem necessários os conceitos de hegemonia, sociedade civil, o Estado, o partido e os intelectuais.

A sociedade civil, esfera intermediária que inclui tanto aspectos da estrutura como da superestrutura, é o âmbito dos interesses privados. O Estado é igual à soma das sociedades política e civil, e é nesta última que a hegemonia se exerce pois é onde se dá a disputa entre as classes pelo poder. O que marca a passagem da estrutura ou infra-estrutura para a superestrutura é o momento político. Veremos então, como se quebra a questão do determinismo econômico sobre a superestrutura, defendido por outros autores.

Para Gramsci, as ideologias, concebidas como parte da superestrutura mas numa relação política entre os componentes sociais (infra e

13. A referência ao pensamento de Gramsci foi extraída da coletânea "Da Ideologia". Cf. bibliografia nota 2 deste capítulo.

superestrutura), não recebem um julgamento de valor, do tipo verdade/falsidade, mas sim de eficiência quanto à capacidade de aglutinação de classes e frações de classes em posições de domínio e subordinação. Assim, poder-se-ia dizer que uma ideologia é "verdadeira" quando tem capacidade de mobilização política e de realização histórica.

Embora Gramsci aceite que a ideologia da classe dominante é dominante, e sustente, como Marx, que a ideologia burguesa apresenta-se a si mesma como universal, rompe com a concepção de ideologia como reflexo do nível econômico e como expressão uniforme da classe dominante - e ela emana da relação de forças entre as frações do bloco dominante. Esse aspecto é bastante importante, pois consideramos que o período histórico a que nos reportamos em nosso trabalho apresenta de forma bastante clara essa relação de forças: os arranjos partidários e a luta pelo poder entre as várias facções do bloco dominante. É o exercício hegemônico do pensamento chamado "ideologia do desenvolvimento" que vai garantir o arranjo de forças instaurado no período.

Assim, podemos acrescentar, com Gramsci, que a hegemonia inclui o ideológico e que a ideologia é uma "relação vivida".

Outro conceito importante no pensamento de Gramsci, por ser substrato das ideologias, é o de senso comum. O pensamento baseado no senso comum é, ao mesmo tempo, uma formação histórica e específica de cada classe. Por ser eclético, desarticulado e assistemático, pode combinar idéias contraditórias, não havendo consciência de historicidade e, portanto, de autoconhecimento. O processo de "naturalização" (conceito de que é "natural") é, para Gramsci, o mecanismo-chave do senso comum. São as contradições internas de uma classe que impelem a relação ideologia dominante/senso comum, permanecendo neste as contradições entre as idéias da ideologia dominante e as espontaneamente geradas através da experiência e da solidariedade de classe. Nesse conflito, há o indício de crise na hegemonia do bloco dominante.

Para análise da formação da ideologia e da cultura com relação às classes, Gramsci utiliza a categoria do intelectual, que são aqueles que têm como tarefa organizar, disseminar e conservar as idéias e as habilidades relacionadas com o trabalho mental. Essa categoria é dividida em dois grupos:

- a - intelectuais orgânicos, aqueles cujas funções se baseiam firmemente no interesse de uma classe, tendo, portanto, uma filiação de classe definida;
- b - intelectuais tradicionais, os que não têm uma filiação de classe definida.

Gramsci, através da categoria do intelectual, analisa a produção da ideologia como prática desvinculada das classes a que os intelectuais se ligam, considerando que idéias não expressam classes, mas são o campo onde se dão formas específicas do conflito de classes. Os intelectuais lideram na busca do apoio espontâneo para uma das classes através dos órgãos da sociedade civil e do Estado. Esses órgãos são utilizados, pelo grupo dominante, para organizar a hegemonia, que se baseia num "consentimento" voluntário e espontâneo, sob diferentes formas, de acordo com as relações de classe por ela materializadas. São as relações de classe, segundo Miriam Limoeiro Cardoso, que caracterizam a ideologia, sendo que a forma de organização da produção e o controle político-institucional determinam o predomínio de um sistema de idéias. E as idéias da classe dominante interferem na formação ideológica, da qual fazem parte tanto o conhecimento científico como a produção artística.

Dessas análises, podemos extrair alguns pontos que nos parecem importantes:

- a - a ideologia é um fenômeno de sentido que tem sua materialidade no signo;

b - não há uma oposição entre ciência e ideologia, consideradas como verdade e erro (voltaremos a esse ponto, com o pensamento de Eliseo Verón);

c-- a ideologia perpassa todos os elementos da superestrutura;

d - a função hegemônica estabelece uma relação de domínio entre a ideologia dominante e outras ideologias;

e - em decorrência de função hegemônica, que se dá especialmente através dos aparelhos ideológicos, podem-se encontrar as marcas ideológicas nas várias formas superestruturais: seja na produção científica, seja na produção artística;

f - os sistemas ideológicos, especialmente os dominantes, tendem a anular as contradições sociais, colocando como universais os interesses do bloco dominante.

2 - Outra Visão: Eliseo Verón¹⁴

Concebendo o "conhecimento científico" como um "sistema de efeitos de sentido discursivos", Verón observa que a questão ciência-ideologia diz respeito a um fragmento do ideológico, o qual existe nos discursos sociais em geral e "pode investir qualquer matéria significativa". Além disso, o ideológico é constituinte de qualquer sistema de produção social de sentido: o discurso científico, o artístico, o jurídico, o político e o didático, dentre outros.

Desse ponto de vista, torna-se inadequada a tentativa de distinguir ciência e ideologia, pois não são comparáveis. Se por um lado é possível associar a noção de ciência à de um "tipo de discurso" (aquele

14. Verón, op. cit.. cap. IV.

que é socialmente identificado como discurso científico, produzido por instituições e sistemas cuja prática é reconhecida como "atividade científica"), não se tem, segundo Verón, um discurso ideológico:

"O ideológico não é apenas o nome de um tipo de discurso (mesmo no nível descritivo), mas é o nome de uma dimensão presente em todos os discursos produzidos no interior de uma formação social, na medida em que o fato de serem produzidos nessa formação social deixou "traços" nos discursos (e mesmo, como já dissemos, de uma dimensão presente em toda matéria significativa, cujo investimento de sentido é socialmente determinado").¹⁵

Dessa forma, afirma Verón, a questão da diferença entre ciência e ideologia deve ser substituída por outras questões que possuam o mesmo nível de funcionamento, como indagar sobre a diferença e as relações entre a cientificidade e o ideológico, pois ambos se inscrevem na ordem do discursivo. Partindo desse ponto de vista, tenta-se delinear uma teoria do ideológico no discurso da ciência, cujas características podem ser utilizadas para a análise do ideológico no discurso de um modo geral.

Primeiramente, como objeto empírico, são considerados os textos, na acepção de conjuntos significantes, sendo que os termos discurso, discursividade, discursivo serão entendidos como um tipo de abordagem dos textos, embora a noção de discurso seja inseparável de elementos extratextuais. Nesse enfoque, orientado pela noção de discurso, processar-se-á à descrição de "um sistema de operações discursivas".

Para Verón, esse sistema de operações refere-se ao processo de produção do discurso, o qual só pode ser descrito através de um relacio

15. Idem, ibidem, p.105.

namento com elementos extratextuais. Ou seja, é preciso relacionar o discurso às suas condições de produção. Dessa forma, torna-se possível des-
cobrir, no texto, as marcas de seu processo de produção.

"Processo de produção" é apenas o nome do conjunto de traços que as condições de produção deixaram no textual, na forma de operações discursivas"¹⁶.

Dessa afirmação decorre que só são considerados como condição de produção de um discurso os fenômenos extratextuais¹⁷ (geralmente textos já produzidos) que deixaram marcas no conjunto analisado. Assim, há várias possibilidades de leitura dos textos, variando de acordo com a conceituação que se der às condições de produção. Para exemplificar, Verón refere-se ao texto literário, que pode ser lido a partir de diferentes conceituações das condições de produção, tais como: teoria do ideológico, teoria da literatura, psicanálise. O texto, como lugar onde se manifestam múltiplos traços decorrentes de determinações variadas, pode sofrer leituras várias e não coincidentes.

Considerando que a teoria ideológica é parte de uma teoria da produção geral de sentido, Verón lembra que um "sistema produtivo" se constitui de três momentos articulados entre si: produção, circulação e consumo. Como se trata de leituras, a descrição das operações discursivas se inicia pela recepção, embora se possa estar reconstituindo o processo de produção. Verón observa, porém, que há diferença entre a leitura empreendida pelos analistas do texto e aquela realizada pelos consumidores na sociedade, que também são receptores desse mesmo conjunto textual.

Além disso, a leitura ("efeito de sentido") como partida para

16. Idem, ibidem, p.106.

17. Extratextuais em relação ao conjunto textual em análise.

a análise leva a dois modelos possíveis, mas não coincidentes: o da produção e o do consumo do discurso. Utilizando um conceito linguístico (chomskiano, ao que nos parece), Verón diz que o funcionamento do discurso é resultante de duas "gramáticas": a gramática de produção e a gramática de consumo ou recepção, ou, como chamará depois, gramática de reconhecimento. Conceito extremamente importante em nosso trabalho, voltaremos a falar dessas "gramáticas" mais adiante.

Ainda devemos apontar a ressalva de Verón sobre a incompletude dessa teoria de produção de sentidos: ainda está por desenvolver. De qualquer modo, alguns aspectos já se têm. Por exemplo, a constatação de que uma "história dos textos" se constitui, a princípio, pela defasagem entre as condições de produção e as de consumo, ou recepção, de um texto escrito.

Nesse ponto da análise, Verón retoma a questão "ciência-ideologia". Considerando o ideológico como uma dimensão do discurso socialmente determinado, ou ainda como o nome de uma leitura, conclui-se ser possível empreendê-la sobre qualquer discurso, inclusive o das ciências. Essa dimensão (o ideológico) diz respeito "às determinações sociais que marcaram o discurso", isto é, "o ideológico" é o nome do sistema de relações entre o discurso e suas condições de produção, sendo estas últimas definidas no contexto da teoria das formações sociais" ¹⁸.

Desse ponto de vista, não há duas instâncias diferentes (ciência/ideologia), pois o discurso das ciências é tão determinado socialmente quanto o político, e nessa determinação a nível de produção está o ideológico.

Já a nível de efeito de sentido (recepção), Verón distingue "e-

18. Verón, op. cit. , p.110.

feito de cientificidade" e "efeito ideológico". Assim, a cientificidade (um efeito de sentido)

"pode produzir-se quando um discurso que se supõe descrever o domínio do real, discurso submetido a determinadas condições de produção, tematiza-se a si próprio como se estivesse, precisamente, submetido a determinadas condições de produção"¹⁹.

É nessa propriedade de "desdobramento" nas relações discurso/extradiscursivo que se dá o efeito de cientificidade, enquanto a anulação dessa possibilidade vai produzir o efeito de sentido ideológico: o discurso surgindo como absoluto, o único possível sobre o objeto.

Resumindo: a nível de produção, todo discurso é ideológico; a nível de efeitos de sentido, podemos ter o efeito de cientificidade (desdobramento) e o efeito ideológico. Assim, o ideológico não recebe uma valorização negativa: pelo contrário, Verón propõe a sua recuperação como "dimensão estrutural" de qualquer prática". Não é a suposta ausência de ideologia que dá cientificidade ao discurso ou produz o conhecimento. O ideológico, estando sempre presente em qualquer discurso, é revelador: "num discurso, é o desvendamento de seu sistema ideológico que lhe pro-
duz cientificidade"²⁰.

Resolvida dessa forma a questão ciência - ideologia, fica a nossa reflexão: conscientes de estarmos determinados por um contexto de produção de nosso discurso, será este capaz de produzir um efeito de cientificidade? O leitor o dirá.

Embora nosso trabalho privilegie a produção e não os efeitos de sentido, devemos registrar que Verón aponta o trabalho de Julia Kris

19. Idem ibidem, p.111.

20. Idem ibidem, p.115.

teva sobre o discurso poético como a teoria do "efeito de sentido" que consiste em tematizar, no discurso, as condições de produção desse mesmo discurso"²¹, caracterizando sua natureza desconstrutiva e tendo por objetivo evidenciar o processo de sua produção enquanto discurso. Esse aspecto fica para um outro trabalho.

21. Idem, ibidem, p.115.

CAPÍTULO III

- UMA "GRAMÁTICA" DE PRODUÇÃO: A DO CONCRETISMO BRASILEIRO

Dentre das proposições teóricas adotadas neste trabalho, vimos que a concepção de produção de sentido como trabalho social implica a concepção de uma teoria do sentido como sistema produtivo, o qual se constitui por uma articulação entre produção, circulação e consumo. Vimos também que há várias possibilidades de "leitura" de um material textual, dependendo de como nos situamos nesse sistema produtivo: a nível de produção (com suas variáveis) ou a nível de consumo ou reconhecimento (também com suas variáveis).

Essa concepção, se por um lado dá uma amplitude de trabalho muito grande, por outro lado permite a delimitação necessária a um estudo da natureza de uma dissertação de mestrado, que é o nosso caso. Desse modo, a delimitação que fazemos é, primeiramente, a de realizar uma leitura dos textos (especialmente os teóricos) do Concretismo Brasileiro a nível de produção, embora a leitura já seja reconhecimento e esta dissertação uma nova produção que também produz efeitos de sentido... É a rede de produção de sentido, a rede semiótica "ad infinitum". Não nos esqueçamos de Peirce!

Porém, antes de desenvolvermos a "leitura" a que nos propomos, parece-nos necessário explorar um pouco mais o conceito de "gramática" de produção e de reconhecimento, seguindo as postulações de Eliseo Verón¹, que toma como ponto de partida para a análise o sentido produzido.

É através desses fragmentos (os sentidos produzidos) que se tem acesso à rede semiótica² - são partes do processo semiótico que, retiradas de seu "continuum", são estados, cristalizações, transformadas em "produto" por força da análise.

É evidente que não podemos deixar de observar que o texto escrito, especialmente, é um produto já cristalizado, o que facilita o recorte analítico, sem invalidar a dinâmica produtiva do sentido, pois devemos considerar que os textos, se de um lado são produtos acabados, os seus efeitos de reconhecimento mantêm, por outro lado, a continuidade do processo semiótico. Assim, mesmo levantando a gramática de produção dos textos referidos, temos de nos haver, de algum modo, com a gramática de reconhecimento.

Situando a problemática dos discursos em relação ao modelo semiótico de Peirce, Verón estabelece a seguinte conexão:

PEIRCE	OBJETO - DISCURSO
Interpretante	Operações
Signo	Discurso
Objeto	Representações

Analisando essa inter-relação entre os dois modelos ternários, podemos observar que é o interpretante o elemento mais dinâmico, relação

1. As citações ao trabalho de Eliseo Verón dizem respeito, mais especificamente, aos capítulos IV e V da obra "A Produção de Sentido", já citada.
2. Aqui já não mais falando em signos / como palavras, mas em discursos, que também são signos.

nado às operações produtivas de sentido: produção, circulação, reconhecimento. Esse processo se materializa em signos que se atualizam sob forma discursiva, comportando também o nível das representações: o objeto. Não podemos esquecer que esse processo é extremamente dinâmico, havendo a alternância de posições, conforme vimos quando tratamos da semiótica de Peirce.

Assim, Verón concebe os fenômenos de sentido a partir de dois aspectos:

- a) como "investimentos nos conglomerados de matérias significantes", descritíveis como processos discursivos;
- b) como sistema produtivo, isto é, de relações sistemáticas entre os conjuntos significantes e a produção, circulação e consumo.

O estudo desses aspectos pressupõe, portanto, a descrição de condições de produção, de circulação e de reconhecimento (termo preferido, pelo autor, a consumo). Diz Verón:

"Todo sistema produtivo pode ser considerado como um conjunto de coerções cuja descrição específica as condições em que algo é produzido, circula, é consumido. Assim, também para o sentido".³

Devido à natureza encaixada da rede semiótica, essas coerções têm fontes e fundamentos diferentes, havendo, em consequência, sistemas diferenciados de produção de sentido. Dentre essas múltiplas coerções, considerando-se aquelas que se referem aos vínculos entre o sentido e o funcionamento social, vamos ter a concepção de sentido como sendo "engendrado por práticas", isto é, como "produto do trabalho social". Nessa perspectiva, temos as dimensões do ideológico e do poder. Ampliando, então, o quadro precedente, obteremos o seguinte esquema:

3. Op. cit., p.191. No texto francês, o termo traduzido por "coerções" é "contraintes".

Peirce	Objeto Discurso	Análise da Produção discursiva	Funcionamento Social
Interpre- tante	Operações	Condições de Produção - gramáticas de pro- dução	Ideológico ↑↓
Signo	Discursos	Traços em superfície discursiva	Leituras ↑↓
Objeto	Representações	Condições de reconhe- cimento - gramáticas de rece- nhecimento	Poder

Dessa forma, a proposta de "leitura" que trata dos traços da produção no discurso é a de uma leitura do ideológico, pois essa dimensão se inscreve a nível de produção - é uma dimensão de análise. Buscando o trabalho social de investimento de sentido, estaremos tratando de operações discursivas (subjacentes), restabelecidas através de marcas ou de traços.

Verón distingue as marcas e os traços a partir da especificação, ou não, das relações entre propriedades significantes e suas condições (de produção ou de reconhecimento): as marcas tornam-se traços quando essa relação é estabelecida.

Haverá, portanto, sempre duas "gramáticas", ou seja, duas "condições" diferentes: a de produção e a de reconhecimento. Já a circulação, por ser exatamente o "desvio" entre as duas gramáticas, não deixa traços. É esse desvio, a circulação, que irá marcar a diferença entre as duas "gramáticas".

Essas "gramáticas", por sua vez, serão atestadas também sob forma discursiva: ao levantarmos as condições de produção de um dado texto, provavelmente trabalharemos com material discursivo, que faz parte das condições de produção. Esquematizando:

Gramática de Produção
(conjunto finito)

Discursos

{
- a
b
c
d
.
.
.
m
}

Discurso em
análise

Gramática de Reconhecimento
(conjunto infinito)

Discursos

{
n
o
p
.
.
.
x ...
}

Essa relação é sempre intertextual, e, ao analisarmos um discurso vamos realizar a leitura não de um texto em si mesmo, mas, pelo menos, de dois textos, encontrando-lhes as diferenças e as identidades.

Referindo-se à intertextualidade, Julia Kristeva⁴ observa essa mesma relação, a propósito dos textos poéticos:

"O significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis, no enunciado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são susceptíveis de aplicação no texto poético concreto. Denominaremos esse espaço de intertextual. Considerado na intertextualidade, o enunciado poético é um subconjunto de um conjunto maior que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos".⁴

Esse espaço intertextual é que contém as marcas da gramática de produção - a leitura dos textos em análise remete aos outros textos que os permeiam.

Aplicando o esquema das "gramáticas" ao conjunto de textos do concretismo brasileiro, podemos ter, a grosso modo:

4. Kristeva, Julia. Introdução à Semanálise. São Paulo, Perspectiva, p.174

Gramática de Produção
Discursos de(o,a)

Gramática de Reconhecimento

{
Mallarmé
Pound
Joyce
Cummings
Webern
Boules
Oswald
João Cabral
Juscelino Kubitschek
Lucio Costa
Volpi
poetas de 45,
ideologia nacional-
desenvolvimentista
etc.
}

Discurso do
concretismo
Brasileiro
(textos teó-
ricos e poé-
ticos)

{
Textos críticos
Poesia Práxis
Poesia Processo
Esta Dissertação
Propaganda
Tropicalismo
outros
.....
}

Os próprios textos teóricos do concretismo podem ser considera-
dos, muitas vezes, como integrantes da "gramática de produção" dos tex-
tos poéticos, e, outras vezes, os de caráter mais acentuadamente metalin-
guísticos como integrantes da gramática de reconhecimento destes últi-
mos. Os primeiros textos da série que analisamos constituem, por sua
vez, elementos da "gramática de produção" dos posteriores, que estão a ní-
vel de reconhecimento em relação ao primeiro, e assim sucessivamente.

Detendo-nos um pouco na gramática de produção do concretismo
brasileiro, é preciso observar uma grande variedade nos discursos que a
integram. A inclusão de Mallarmé, Pound, Cummings, e Joyce, entre ou-
tros, é até banal: são constantemente citados nos textos concretistas. Os
traços de seus discursos são evidentes e assumidos como tais, seja nos
textos teóricos seja nos poéticos. Esses traços, que são, no caso, as in-
fluências desses autores sobre a teoria do concretismo, já foram devida-

mente explorados por Flávio Kothe em uma análise muito interessante, ainda inédita. Nesse estudo (que já faz parte da "Gramática de Reconhecimento" do Concretismo Brasileiro), Flávio Kothe analisa as influências estrangeiras e discute o próprio concretismo. Sua perspectiva também é social, quando afirma, já na introdução:

"Não é por se modificar um gosto literário que se modifica uma sociedade; por se modificar o gosto podemos indicar uma mudança social. Uma mudança literária é, mais cedo ou mais tarde, inevitável se uma profunda mudança sócio-econômica está em andamento"⁵.

Nessa afirmação, podemos ver a identidade de perspectiva, quando consideramos que o texto é marcado por sua produção. Com isso, podemos entender porque, no nível da produção, se inscreve a dimensão do ideológico: a ideologia dominante se instaura e marca o sentido produzido. Até sua negação também é o seu reconhecimento.

Analisando essa parte da "gramática de produção" do Concretismo Brasileiro (as "influências"), o autor observa a preocupação que os concretistas tiveram ao "selecionar" as próprias influências"⁶, ao construir seu próprio passado, ou, dito em outras palavras, seu próprio contexto de produção, o que também é revelador de uma postura crítica e ideológica. O tipo de seleção feita e as mudanças (p. ex., de Pound, por Maiakóvski) na composição dos "predecessores" são traços que remetem à

5. Kothe, Flávio René. Aspectos do Concretismo Brasileiro - Influências estrangeiras e problemas teóricos. Dissertação de Mestrado, Universidade de Berlim, 1972. Texto em xerox, pp.5-6

6. Essa retomada, por ser principalmente de autores estrangeiros (de países industrializados ocidentais) num movimento literário que se diz brasileiro, já marca os elementos da gramática de produção.

dimensão ideológica do Concretismo Brasileiro.

Considerando que essas influências já foram devidamente examinadas e que os componentes da gramática de produção que nos interessam são outros, não abordaremos aqui essas "influências". Preocupam-nos os traços que remetem ao contexto social político brasileiro durante a década de 50, período em que o concretismo surgiu e floresceu. Esse contexto é extremamente importante, pois, além de explicar os outros elementos constituintes da gramática de produção (as "influências"), explica o aparecimento do próprio concretismo.

1 - Concretismo Brasileiro - Uma Visão Cronológica

Revendo a cronologia do concretismo vamos encontrar a fundação do grupo "Noigandres"⁷ em 1952, com o lançamento da revista-livro homônima. A partir daí, o movimento começa a tomar corpo: o grupo estabelece contatos com autores/artistas estrangeiros. Augusto de Campos escreve "Poetamenos" (1953). Apenas em 1955, porém, sai o número dois de "Noigandres", publicando a série de poemas de Augusto e o poema "Ciropédia ou a Educação do Príncipe" de Haroldo de Campos. Nesse ano, o nome Poesia Concreta é lançado e passa a figurar nos anúncios de imprensa e no programa do espetáculo comemorativo do 1º aniversário do Movimento "Ars Nova", quando são oralizados três poemas concretos da série "Poetamenos". Intensifica-se o contato com o estrangeiro, especialmente através da estada de Décio Pignatari na Europa (especialmente França e Alemanha). Em 1956, dezembro, na "Exposição Nacional de Arte Concreta", no MAM-SP, o Grupo Noigandres ofi

7. O grupo Noigandres, formado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, é fundador e constituidor do Concretismo Brasileiro. A eles se uniram depois, os poetas José Lino Grünwald, Ronaldo Azeredo e Ferreira Gullar (dissidente em 1957), dentre outros.

cializa o lançamento da Poesia Concreta. Intensifica-se a correspondência com os autores estrangeiros. Em 1957, através da cobertura dada pelo Jornal do Brasil, entre outros, o movimento alcança dimensão nacional, mas nesse mesmo ano sofre sua primeira cisão: Ferreira Gullar e Reinaldo Jardim rompem com o grupo Noigandres. Ainda em 1957, a poesia concreta chega ao Japão, através do contato e intercâmbio entre Haroldo de Campos e Kitasono Katsue, diretor da revista VOU, Tóquio, e líder da poesia de vanguarda japonesa. Em 1958, há a publicação do texto "Plano Piloto para Poesia Concreta", que mais tarde seria traduzido para várias línguas e publicado em diversos países.

A partir de 1959, podemos dizer que se instaura o reconhecimento internacional e que o movimento se debruça sobre si mesmo, elaborando-se antologias, bem como se estabelecendo revisões e novas cisões. Em julho, 1961, no II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Assis, Décio Pignatari, relator da seção Poesia, aborda o engajamento, a participação da poesia de vanguarda: é o salto participante sendo anunciado. A defesa da "forma revolucionária para a poesia revolucionária", citando MaiaKóvski, é feita por Pignatari no III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, em João Pessoa, em dezembro de 1962! Outro elemento interessante, nesse mesmo ano, é o aparecimento da Tchecoslováquia entre os países que se reportam ao Concretismo Brasileiro em suas atividades de poesia de vanguarda. Reconhecimento internacional acrescido do "salto participante".

De um lado, o período circunscrito à década de 50 pode ser considerado como o de primeira produção, embora produção e reconhecimento estejam muitas vezes mesclados. Já na década de 60, teríamos efeitos de reconhecimento e mudanças na conjuntura político-social que criam uma nova gramática de produção, cujas marcas, a grosso modo, evidenciamos no parágrafo anterior.

Parece-nos interessante ressaltar, também, que toda a ênfase dada nos efeitos de reconhecimento a nível de repercussão nacional e, especialmente, internacional, é feita pelos próprios concretistas. Flávio Kothe, na tese citada, observa que, se de um lado temos a imagem que os próprios concretistas se auto-imputaram, de outro encontra-se uma imagem negativa advinda da crítica tradicional que os rejeitou ou os ignorou, por não possuir uma aparelhagem teórica que lhes permitisse englobar o concretismo.

Além dessa cronologia do movimento concretista, é preciso acrescentar uma cronologia dos textos que vamos estudar. São vinte e sete textos⁸, publicados na seguinte ordem: (na relação, daremos o título, o autor, local e data da primeira publicação).

- 1 - "Depoimento", Décio Pignatari, Suplemento do Jornal de São Paulo; 2-4 1950.
- 2 - "Sobre Poesia Oral e Poesia Escrita", Décio Pignatari, Suplemento do Jornal de São Paulo; 10-9 - 1950.
- 3 - "Poetamenos", Augusto de Campos, introdução à série "poetamenos", Noí gandres 2; fevereiro, 1955⁹. (anexo I)
- 4 - "Pontos - Periféria - Poesia Concreta", Augusto de Campos, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil; 11-11-1956¹⁰.
- 5 - "Poesia e Paraíso Perdido", Haroldo de Campos, Diário de São Paulo; 5-6-1955. (anexo II)
- 6 - "A Obra de Arte Aberta", Haroldo de Campos, Diário de São Paulo, 1955.
- 7 - "Poesia Concreta", Augusto de Campos, "Forum" (Órgão oficial do C.A., 22 de agosto, da Faculdade Paulista de Direito); outubro de 1955.

8. Reunidos na antologia já citada. Alguns deles aparecem anexadas a este trabalho.

9. Escrito em 1953.

10. Fusão de dois artigos publicados em 1955.

- 8 - "Arte Concreta: Objeto e Objetivo", Décio Pignatari, revista "ad-arquitetura e decoração"; novembro/dezembro de 1956¹¹. (anexo III)
- 9 - "Nova Poesia: Concreta", Décio Pignatari, revista "ad-arquitetura e decoração"; novembro/dezembro 1956¹². (anexo IV)
- 10 - "Poesia Concreta", Augusto de Campos, idem anterior.
- 11 - "olho por olho a olho nu", Haroldo de Campos, idem anterior. (anexo V)
- 12 - "Evolução das Formas: Poesia Concreta", Haroldo de Campos, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil; 13-1-1957.
- 13 - "A Exposição de Arte Concreta e Volpi", Décio Pignatari, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil; 19-1-1957.
- 14 - "Poesia Concreta: Pequena Marcação Histórico-Formal", Décio Pignatari, Revista ad-arquitetura e decoração; março/abril 1957
- 15 - "Poesia Concreta - Linguagem - Comunicação", Haroldo de Campos, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil; 28-4 e 5-5-1957. (anexo VI)
- 16 - "Poesia Concreta: Organização", Décio Pignatari, Suplemento Literário de O Estado de São Paulo; 1-6-1957.
- 17 - "Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição", Haroldo de Campos, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil; 23-6-1957.
- 18 - "Aspectos da Poesia Concreta", Haroldo de Campos, revista Diálogo; julho de 1957.
- 19 - "Forma, Função e Projeto Geral", Décio Pignatari, revista ad-arquitetura e decoração, julho-agosto de 1957. (anexo VII)
- 20 - "A Moeda Concreta da Fala", Augusto de Campos, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil; 1-9-1957. (anexo VIII)
- 21 - "plano-piloto para a poesia concreta", noigandres 4, 1958. (anexo XI)

11. Republicado, em 1957 no Correio da Manhã e no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB).

12. Também republicado no SDJB em 1957.

- 22 - "Construir e Expressar", Décio Pignatari, trecho do prefácio a "Fluxograma" de Jorge Medauar, Clube de Poesia, S. Paulo; 1959. (anexo X)
- 23 - "Dois Novos Poemas Concretos", Haroldo de Campos, página "Invenção", Correio Paulistano; 17-4-60.
- 24 - "oVO NoVO NO VELHO", Décio Pignatari, idem anterior; 8-5-1960.
- 25 - "A Temperatura Informacional do Texto", Haroldo de Campos, Revista do Livro, junho; 1960.
- 26 - "Acaso, Arbitrário, Tiros", Décio Pignatari, Correio Paulistano, 17-7-60.
- 27 - "Contexto de Uma Vanguarda", Haroldo de Campos, escrito em 1960, publicado em 1963 no Jornal de Letras. (anexo XI)

Conforme podemos observar, a grande maioria dos textos foi publicada entre 1955 e 1960, o que vai ao encontro do que apontamos na cronologia do movimento e delimita o período histórico que serve de palco e contexto para a produção concretista, constituindo suas gramáticas de produção, circulação e reconhecimento (num primeiro momento).

Além disso, na Introdução à 1ª Edição de 1965, os seus autores-organizadores, (os próprios integrantes do Grupo Noigandres), numa perspectiva que se situa a nível de reconhecimento, consideram os textos reunidos como os que "prepararam e fomentaram a poesia concreta". Acenando com a possibilidade de as edições Invenção lançarem um segundo volume reunindo os textos pós-1960, encontramos nos próprios agentes da poesia concreta o reconhecimento das diferenças existentes entre os dois conjuntos de texto. Esse lançamento não se realizou e, na 2ª edição da Teoria da Poesia Concreta, de 1975, os autores justificaram-se dizendo terem abdicado do projeto por falta de tempo, e não, de textos, remetendo o leitor a obras individuais por eles publicadas no período. Nessa 2ª edição, houve o acréscimo de dois textos em relação à 1ª edição: "Nova Linguagem, Nova

Poesia", de Luis Angelo Pinto e Décio Pignatari, publicado no Correio da Manhã em 25-7-1964 e o editorial do último número da Revista Invenção, o número 5, de 1967, "mais um texto de Pignatari, com algum toque dos dois Campos - um quase testamento, ou textamento", reproduzido aqui como anexo XIV.

Essas considerações parecem-nos suficientes para justificar a delimitação da nossa pesquisa aos textos mencionados e a alguns elementos de sua gramática de produção que nos parecem fundamentais: o contexto político-social, especialmente na segunda metade da década de 50.

2 - A Década de 50 e o Período Kubitschek ¹³

Revendo o Brasil da década de 50, defrontamo-nos com aspectos bastante peculiares: ao lado de sérias crises, como a que envolve o suicídio de Getúlio Vargas, em agosto de 1954, e as constantes ameaças golpistas (Carlos Lacerda e a UDN) durante toda a década, temos a única gestão presidencial completa no período entre 1930 e 1964, exercida por um civil, que cumpre integralmente seu mandato nos termos constitucionais. Esse raro exemplo de estabilidade, em meio a sérias crises, foi o governo Kubitschek, de 1956 a 1960, que se mantém, de um lado, graças à habilidade política do presidente em promover as alianças entre os vários grupos e em controlar as oposições, e, de outro, pela união geral em torno da ideologia desenvolvimentista, elemento central de sua gestão.

13. Para o levantamento histórico sobre o período em foco, utilizamo-nos basicamente de duas obras:

Benevides, M^a Victoria de Mesquita. O Governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

Cardoso, Miriam Limoeiro. Ideologia do Desenvolvimento - Brasil: JK-JQ. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2^a ed., 1978.

A ideologia desenvolvimentista, que já se vinha estabelecendo desde o início da década de 50, ganha corpo e um agente que a conduz à categoria de ideologia dominante, na pessoa do presidente Kubitschek. É a época do "50 anos em 5", da industrialização acelerada, do novo: Poesia Concreta (nova linguagem), Bossa Nova (nova música popular brasileira), Brasília (nova capital), indústria automobilística "nacional", enfim, a tentativa de construção de um Brasil novo e moderno.

Em meados dos anos 50, a hegemonia desenvolvimentista encontra todas as condições para estabelecer-se no Brasil, pois, em virtude das dificuldades econômicas por que passava toda a América Latina, a preocupação com o desenvolvimento torna-se constante, especialmente no Brasil, que já vinha experimentando taxas mais altas de crescimento desde a década de 40. A esse respeito, diz Miriam L. Cardoso:

"Em toda a década de 40 até a metade da de 50, o Brasil apresenta um crescimento econômico considerável. A oferta total de bens e serviços varia, entre 1939 e 1954, de 176,2 para 413,2 bilhões de cruzeiros, medida a preços de 1952. Esse acréscimo corresponde a uma taxa anual acumulada de 5,9%. Como a população cresceu a uma taxa anual de 2,4%, tem-se que para este período a oferta anual por habitante é 3,4%¹⁴.

Como o crescimento do período se deve essencialmente a fatores conjunturais externos que escapam ao controle, começam a ocorrer mudanças desfavoráveis para a nossa economia, por volta de 1954-55, criando "necessidade" do incremento de uma política desenvolvimentista.

Completando o quadro, já havia os estudos da Comissão Mista Brasil-Estados Unidos para o desenvolvimento, dos quais resultara, entre outros projetos, a criação (em 20/06/52) do BNDE - Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico, para o fomento econômico em âmbito federal. Nas aná

14. Ibidem, p.386.

lises do Grupo Misto aparece a necessidade de incentivo especial para o desenvolvimento, para que não se fique na dependência de economias externas.

Assumindo o "desenvolvimento autônomo" (apesar da forte internacionalização), Juscelino se propõe a "tirar o país do atraso", do subdesenvolvimento, e consegue a união em torno dessa idéia, apesar das divergências em relação aos métodos para se atingir o desenvolvimento. Sem dúvida, o fator mais significativo para se entender o período é a política econômico-administrativa do governo JK. Segundo Maria Victoria M. Benevides,

"A característica principal da economia brasileira no período em foco consiste na consolidação da industrialização brasileira, quando se instala a indústria pesada, principalmente a automobilística, ao mesmo tempo em que a indústria de base ganha novo impulso com a instalação de novas siderúrgicas e o desenvolvimento acelerado da indústria de construção naval".¹⁵

Fica claro, para nós, que a preocupação básica no período é o desenvolvimento econômico acelerado, com base na industrialização, sua marca fundamental, e se exprime no Programa de Metas, sendo que a construção da meta-síntese - Brasília - é o compromisso maior.

Esse "Programa" exprime uma política econômica que visava, segundo Juscelino, "acelerar o processo de acumulação, aumentando a produtividade dos investimentos existentes e aplicando novos investimentos em atividades produtoras"¹⁶, com o objetivo de elevar o nível de vida da população, criando-se novos empregos. Era constituído de trinta e uma metas, distribuídas em seis grupos:

15. Op. cit., p.201.

16. Apud Benevides, Maria Victoria M., ibidem, p.210.

- a) energia (1 a 5). elétrica, nuclear, do carvão e do petróleo¹⁷, (produção e refinação);
- b) transportes (6 a 12): estradas de ferro (reequipamento e construção) pavimentação de estradas de rodagem, portos e barragens, marinha mercante e transportes aéreos;
- c) alimentação (13 a 18): trigo, armazéns e silos, frigoríficos e matadouros, mecanização da agricultura, fertilizantes;
- d) indústrias de base (19 a 29): aço, alumínio, metais não-ferrosos, cimento, álcalis, papel e celulose, borracha, exportação de ferros, indústria de veículos motorizados, indústria de construção naval, maquinaria pesada e equipamento elétrico;
- e) educação (30);
- f) construção de Brasília (meta-síntese).

Esse programa incorpora aspectos de planos anteriores, principalmente os estudos da Comissão Mista Brasil-Estados Unidos (desde 1951) e do grupo BNDE-CEPAL (desde 1952).

Os recursos para a realização desse plano são de dois tipos: emissões do governo e financiamentos externos, o que provocou oposições tanto da "direita", por causa da inflação, como das alas nacionalistas e mais "à esquerda" que polemizam o "entreguismo".

De qualquer modo, Juscelino consegue realizar o seu programa, graças especialmente a dois aspectos: ao apoio da aliança PSD/PTB, que o elegeu e sustentou a nível de Congresso, e à criação da administração paralela.

Essa aliança se dá entre os dois maiores partidos:

17. O petróleo foi motivo de acirradas discussões entre "nacionalistas" e "entreguistas" - exigência do exército, a Petrobrás ficou intocável para estrangeiros no governo JK.

- a) o PSD das alas conservadoras, cujas bases eram os proprietários rurais e figuras de destaque nos municípios e Estados; era o maior partido e exerceu efetivamente o poder em todo o período JK (que a ele pertencia);
- b) o PTB, urbano-populista, tem como base os setores de classe média urbana e o operariado; a ele pertencia o vice-presidente João Goulart.

Garantiu-se, assim, tanto o esquema eleitoral Juscelino/Jango, como a maioria legislativa necessária para aprovação dos orçamentos. A aliança PSD/PTB foi um importante fator de estabilidade no período (ao lado do apoio militar) e teve o poder de aglutinar forças e carrear votos de grupos diferentes como os comunistas, a esquerda nacionalista e a oligarquia rural, sem o que Juscelino não teria sido eleito ¹⁸. Os votos do PTB foram fundamentais para a eleição de Juscelino e o acordo foi cumprido: Jango e o PTB tiveram o controle do Ministério do Trabalho e, como decorrência, da Previdência Social e dos sindicatos, ficando os demais ministérios com o PSD (exceto o Ministério da Educação, entregue a Clóvis Salgado, do PR).

Analisando a aliança PSD/PTB, Hélio Jaguaribe observa que "ela

"corresponde à formação de uma frente nacional incorporando a burguesia nacional (...), a classe média progressista (...) e o proletariado. Essa frente nacional, compondo (frouxamente) a maioria no Congresso, conseguiu levar o país (se bem que com pouquíssima consciência de seu papel) ao caminho do desenvolvimento econômico e da emancipação nacional, do segundo governo Vargas (50/54) passando pelo governo JK até a nova crise estrutural da década de 60".¹⁹

18: É interessante lembrar que uma das alegações dos udenistas (Lacerda) contra a posse de JK é que sua votação não representava a maioria absoluta, pois tinha obtido apenas 36% dos votos. Havia 4 candidatos, sendo que o 2º (Juarez Távora) obteve 30% de votação.

19. Apud Benevides, op. cit., p.74.

A política desenvolvimentista interessava a todos, e especialmente ao PTB, por gerar empregos e atuar ao nível urbano. Por outro lado, a estrutura agrária fica intacta, atendendo ao conservadorismo dos "coronéis" do PSD. Aliás, é importante ressaltar que o desenvolvimentismo, apesar de produzir grandes transformações, não altera a estrutura do sistema: pelo contrário, a expansão capitalista o fortalece.

O outro elemento viabilizador do Programa de Metas foi a constituição da Administração Paralela, isto é, os grupos de Trabalho (assessores) e os grupos Executivos (criados por decreto) subordinados ao Conselho de Desenvolvimento (criado no dia seguinte à posse de JK), além de órgãos como a CACEX, o BNDE e a SUMOC (já existentes e "eficientes" quando JK assumiu) e o CPA²⁰. Fortalecendo o executivo, esses órgãos vão dar a agilidade necessária à implementação de um desenvolvimento rápido, evitando as demoradas tramitações no Congresso devido às obstruções oposicionistas, bem como permitem conciliar os interesses do clientelismo ainda vigente (nos órgãos antigos) à necessária eficiência nos novos órgãos. Juscelino consegue, de certa forma, driblar a política clientelística, sem contestá-la de todo: seu compromisso fundamental é com o desenvolvimentismo e não com mudanças estruturais na sociedade e no Estado.

Quanto ao tão polemizado capital estrangeiro, principal motivo de oposição à política econômica por parte da "esquerda", foi, segundo Maria Victória Benevides, a opção mais eficaz para a implantação do Programa de Metas. Ainda segundo a Autora, entre 1955 e 1961 entraram no país 2.180 milhões de dólares, sendo que apenas menos de 5% foi investido fora das

20. CACEX: Carteira do Comércio Exterior
SUMOC: Superintendência da Moeda e do Crédito
CPA: Conselho de Política Aduaneira

áreas de prioridades governamentais, concentrando-se na indústria automobilística, nos transportes aéreos e ferroviários, na eletricidade e em aço.

Curiosamente, a autora lembra que a participação inicial de capital norte-americano para o programa era muito pequena; efetivamente, vieram os capitais de Japão e de países do Mercado Comum Europeu, como podemos observar:

- construção naval: capitais japoneses, holandeses e brasileiros
- siderúrgica: BNDE e japoneses
- automobilística: capitais alemães, franceses e nacionais.

Dentro de seu programa de modernização, de desenvolvimento rápido para o Brasil, Juscelino não perde tempo. Após a criação do Conselho de Desenvolvimento²¹, em abril de 1955 pede ao Congresso a aprovação da transferência da capital para Brasília, sendo que em setembro é criada a NOVACAP (Cia. Urbanizadora da Nova Capital do Brasil) e determinado, por decreto, o início das obras de Brasília. Em outubro é aprovada a lei que fixa a transferência da capital para 21/04/1960.

Em 1957, é criado o CPA - Conselho de Política Aduaneira - bem como são iniciadas as obras de Furnas e Três Marias. Nesse mesmo ano são firmados acordos com os EUA: sobre a base de teleguiados em Fernando de Noronha²² e para execução de assistência e cooperação rural.

Em 1958, em janeiro, é instalado na USP o primeiro reator atômico da América Latina. Nesse mesmo ano é criado o GEICON (Grupo Executivo da Indústria de Construção Naval).

Por outro lado, surgem manifestações contrárias a Roberto Campões, considerando-se sua gestão no BNDE como "entreguista", por querer

21. Em 1/2/56.

22. Também motivo de controvérsias.

condicionar a exploração do petróleo à associação com capitais americanos. Ainda em 58 têm início futuros acordos comerciais com a China e a Rússia, bem como tendem a aumentar as negociações com a Polônia e a Tchecoslováquia.

Em 1959, JK rompe com o FMI, pois as medidas recomendadas para conter a inflação não permitiriam a continuidade do programa desenvolvimentista em ritmo acelerado. A inflação era uma das formas de financiar o desenvolvimento; a outra, era o capital estrangeiro. Ambos fazem crescer a oposição ao governo, nesse ano.

No ano de 1960, último do governo Kubitschek, durante a visita do Presidente Eisenhower ao Brasil, é feita uma declaração conjunta pela "democracia" e proposta formalmente a OPA²³. Em abril, dentro do prazo proposto, a capital é transferida para Brasília. É o signo da vitória, em meio a tantas crises que permearam o período: tanto as iniciais, de ordem política, como as finais, de natureza econômica.

Nesse período, a característica principal é, obviamente, a consolidação da industrialização, através do Programa de Metas, implantado e bem sucedido. Desenvolver era, sem dúvida, o comprometimento fundamental de Juscelino.

Enfim, para o sucesso do Programa, além dos meios econômicos, outro elemento era importante: manter a ordem. "Mudar, dentro da ordem, para garantir a ordem". Para isso, os militares eram fundamentais, preservando tanto a ordem política como a ordem pública. Sem estas, não haveria consolidação na segurança do sistema, comprometendo a necessária confiança dos investidores e financiadores estrangeiros, dos quais dependia a consecução do Programa de Metas.

23. Organização Pan-Americana.

3 - Algumas Considerações

É exatamente o "Programa de Metas" que viabiliza o triunfo de JK, removendo os obstáculos políticos, especialmente por estar sendo implantado no momento em que grandes mudanças se operam na estrutura social brasileira, com a passagem de um modelo agrário-exportador para um modelo capitalista dependente, com a industrialização se processando através do estímulo ao investimento estrangeiro no Brasil e à entrada das multinacionais. Contraditoriamente, essa prática política internacionalizante coexistia com um discurso nacionalista, ou melhor, nacional-desenvolvimentista. É essa dialética do nacional - cosmopolita que marcará fundamentalmente o período e, conseqüentemente, deve marcar a produção cultural, isto é, a produção de sentidos.

O sentido básico de modernização se traduz (realiza) tanto a nível de infra-estrutura como, obviamente, de superestrutura: a música se moderniza; a literatura é de vanguarda - é o novo que se instaura para modernizar o país, eliminando o atraso em que estávamos e afirmando-nos em quanto nação; ao mesmo tempo em que a bossa nova se identifica/funde no jazz e a poesia concreta não só busca suas raízes em Mallarmé, Joyce, Cummings, como se identifica com a produção alemã e japonesa no mesmo gênero e época, como já apontamos. Significativamente, nações altamente industrializadas.

Na política de internacionalização, com a entrada em massa do capital estrangeiro necessário ao desenvolvimento, não é vista incompatibilidade de interesses entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos. Juscelino defende a harmonia de interesses, do ponto de vista da defesa e fortalecimento do sistema capitalista-ocidental como um todo. Lutar contra a miséria é, para ele, lutar contra a subversão. Mais do que harmonia, há, para a ideologia desenvolvimentista, uma identificação de interesses. Nesse sentido, reduzem-se as diferenciações entre o que é nacional e o que é estrangeiro. O nacionalismo se define pelo desenvolvimentismo (a ideologia dominante no período) o que marca todos os setores

da produção de sentidos, como demonstramos:

"Substituindo a necessidade de discussão política, o discurso juscelinista traz para a cena a imagem de riqueza, de progresso e de grandeza, com a sua ênfase antes de tudo econômica. Constrói uma verdadeira ânsia por crescimento econômico, cria uma mobilização, que aos poucos vai-se tornando difícil de ser contida, para a prosperidade. De acordo com a sua própria formulação, a ideologia do desenvolvimentismo se propõe a despertar a consciência da necessidade do desenvolvimento, construindo uma nova mentalidade e promovendo o espírito do desenvolvimento".²⁴

Essa afirmativa reforça a posição teórica de Eliseo Verón, quanto à ubiquidade do ideológico, o qual perspassa todas as dimensões da significação e das relações sociais e se materializa no signo. Parece que o desenvolvimentismo exemplifica bem a questão.

Alguns signos que marcam o período são evidentes: o novo, a indústria, a internacionalização (dentro do sistema ocidental), o progresso, a riqueza, a mentalidade nova, a prosperidade, a grandeza. E são eles que vão auxiliar na compreensão e constituição do que consideramos a gramática de produção do Concretismo Brasileiro, não com uma visão estática, mas de um processo semiótico que muitas vezes funde produção e reconhecimento num mesmo momento histórico, ficando um lapso de tempo pequeno para a circulação.

É claro que, nessa linha de pensamento, o desenvolvimentismo tam**ém** teve sua gramática de produção que também poderia fazer parte, e provavelmente faz, da produção do concretismo e dos outros fenômenos culturais do período, como a música. Porém, isso fica para outros pesquisade

24. Cardoso, Miriam, op. cit., p.420.

res. O nosso recorte temporal parece suficientemente embasado pelos pró
prios textos do concretismo brasileiro e sua cronologia, por estarem mui
to marcados por esse contexto de-produção, parte de um processo semiótico
infinito, recortado por força da análise.

CAPÍTULO IV

- OS TRAÇOS - UMA TENTATIVA DE ANÁLISE

1 - Homologias

Considerando as relações existentes entre o contexto histórico (político, econômico, social) que a produz e a própria teoria (e prática) do Concretismo Brasileiro, onde se evidencia o elemento econômico como fator, se não determinante, pelo menos fundamental para a compreensão do período e de suas manifestações culturais, é possível fazer uma aproximação, na linha de trabalho que escolhemos, entre alguns aspectos teóricos de Lucien Goldmann¹, e a proposta de um sentido produzido por uma "gramática" de produção (social), cujas marcas ou traços ficam no produto. Essa aproximação parece necessária no momento em que, saídos da lingüística "cien"tífica para uma lingüística "social" (nem por isso menos científica), e trabalhando com texto literário (ou sobre literatura), não podemos desco"nhecer o que a sociologia da literatura traz, primeiramente pelos pontos comuns existentes nessa abordagem.

1. Goldmann, Lucien. A Sociologia do Romance
Paz e Terra, 1976
Dialética e Cultura - Rio de Janeiro
Paz e Terra, 1979

Já na proposta metodológica, quando se coloca que a compreensão de uma obra só ocorre a partir de sua integração numa totalidade, num conjunto de obras, bem como no contexto social e ideológico, percebemos as identificações. Goldmann fala em "estruturas significativas", que devem ser inseridas em estruturas mais amplas, e que é justamente nas obras filosóficas, literárias e artísticas que essas estruturas terão maior importância, por praticamente coincidirem com outras estruturas significativas que são as visões do mundo². A análise das obras, por sua vez, deve ser feita na relação obra - realidade histórica e social. Parece que, realmente, as posições se aproximam.

Um dos elementos mais evidentes na relação entre o concretismo brasileiro e o seu contexto de produção é uma certa homologia. Parece ser este o primeiro traço da produção no produto.

O conceito de homologia, em Goldmann, diz respeito às relações Romance - Sociedade, em que o romance exprime

~~"uma busca de valores que nenhum grupo social defende, efetivamente, e que a vida econômica tende a tornar implícitos em todos os membros da sociedade".~~

O que Goldmann não diz é que esse implícito é o ideológico que, por sua vez, é sógnico.

Embora sob outro aspecto, Bakhtin (Volochninov) trata desse problema, que, no fundo, diz respeito à relação recíproca entre a infra-estrutura e a superestrutura, ou melhor, às relações signo/realidade: como a realidade determina o signo, como o signo refrata e reflete a realidade em transformação.

2. O conceito lukacsiano, que se vincula ao conceito de ideologia

3. "Sociologia do Romance" op. cit, p. 20

Como já vimos no primeiro capítulo desse trabalho, para Bakhtin (Volochnikov) a palavra é o signo ideológico por excelência e pode, em virtude de sua "onipresença social"⁴, ser o "indicador" da realidade social e de suas transformações.

"A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que ainda não tiveram tempo de engendrar uma forma ideológica nova e acabada. A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais.. (...)

"As relações de produção e a estrutura sócio-política que delas diretamente deriva determinam todos os contatos verbais possíveis entre indivíduos, todas as formas e os meios de comunicação verbal: no trabalho, na vida política, na criação ideológica. Por sua vez, tanto as formas quanto os temas dos atos de fala se revelam como sendo as condições, as formas e os tipos de comunicação verbal".⁵

Como elo de ligação entre a estrutura sócio-política e a ideologia, Bakhtin (Volochnikov) aponta o que chama de "psicologia do corpo social", a qual se realiza sob forma de interação verbal, devendo ser estudada tanto pelo seu conteúdo (temas atualizados) como pelos tipos e formas de discurso através dos quais os temas se realizam: entre a forma concreta e o tema há uma relação indissolúvel, só se diferenciam abstratamente.

Nessas considerações, reiteramos as relações entre o contexto social, texto como produto cultural e relações de produção na sociedade, o que permite estabelecer a homologia estrutural, de que Goldmann fala, em

4. Em outros termos, é a ubiquidade do ideológico a que se refere Verón. (cf. cap. II)

5. Bakhtin, op. cit., pp. 27-28.

tre a estrutura sócio-econômica da sociedade brasileira nos anos 50, com sua corespondente ideologia dominante e o surgimento e solidificação do concretismo brasileiro como movimento que, efetivamente, mudou os rumos da Poesia brasileira.⁶

Podemos considerar como um traço homológico a idéia de contemporaneidade como construção do futuro, expressa na idéia do desenvolvimento (econômico via industrialização), ou seja, romper com estruturas consideradas arcaicas, coloniais e subdesenvolvidas e ombrear-se com as nações desenvolvidas (ocidentais), buscando a integração do Brasil nas modernas conquistas científicas, econômicas e culturais obtidas pelos países "avançados" que integram, particularmente, o mundo ocidental.

Ser contemporâneo, então, é vencer o atraso do presente (que deveria pertencer ao passado) pela construção de um novo presente (futuro) que permita partilhar e usufruir do que há de mais desenvolvido e moderno no planeta.

É preciso acentuar que essas homologias nos parecem ser, num primeiro nível, os traços do contexto de produção no produto, isto é, no discurso da teoria da poesia concreta brasileira - é o processo de produção dessa teoria que pode ser detectado por essa aproximação em termos de homologia.

1.1 - A idéia de contemporaneidade

Como já vimos no capítulo anterior, a década de cinquenta (1950/1960) se caracteriza pela busca de novos tempos, isto é, pela tentativa de transformar rapidamente um país subdesenvolvido em país desenvolvido, autônomo, detentor de modernas tecnologias e capaz de se fazer respeitar pela comunidade ocidental, ombreando-se com ela. Evidentemente, urgia moder

6. As projeções para o futuro situam-se a nível de reconhecimento; procuraremos, na medida do possível, fixar-nos na produção.

nizar-se: sair do atraso, vencer a miséria, atingir a libertação econômica, para poder integrar-se no sistema capitalista de forma a promover sua expansão.

Também já dissemos que, no período juscelinista, que é o período em que o concretismo se firma e produz a maior parte dos textos em análise, a idéia de transformar a sociedade brasileira através da industrialização torna-se concreta. Em sua última "Mensagem ao Congresso Nacional", em 1960, Juscelino dizia:

"A valorização do homem brasileiro constitui o objetivo final de todos os empreendimentos deste governo, ou seja, a meta suprema. Ao lançar-se à batalha da industrialização, ao combater os pontos de estrangulamento na infra-estrutura da economia, ao abrir novas frentes pioneiras, sua preocupação dominante foi a de vencer o pauperismo, elevar o nível de vida, preparar o nosso povo para usufruir as conquistas da civilização contemporânea"⁷ (o grifo é nosso)

Seja ou não o homem efetivamente o objetivo final da política desenvolvimentista, o que se pode ressaltar é a valorização de uma civilização dita contemporânea, isto é, portadora de conquistas nos campos científico-tecnológico e no modelo expandido de capitalismo. Em suma, o desenvolvimento visa a essa possibilidade de se "contemporaneizar", o que parece ser a grande tarefa.

Analisando a temática do discurso juscelinista (envolvendo as comunicações públicas como governador de Minas Gerais e como Presidente da República, além dos livros por ele escritos sobre seus programas e sua

7. Kubitschek, Juscelino. Apud Cardoso, Miriam Limoeiro, op. cit p. 94. A autora observa que essa referência à prioridade do homem na política desenvolvimentista seria uma resposta de J.K. às críticas a ele formuladas, observando, porém, que a qualidade da política desenvolvimentista não permite acreditar nessa preocupação.

vida política), M. Limoeiro Cardoso observa que o tema mais freqüente é o "desenvolvimento/subdesenvolvimento", com 40% da temática geral, seguido pelo tema "atitude política", com 33%. Aprofundando a análise, a autora verifica que esses dois temas estão profundamente relacionados: mais desenvolvimento geral possibilidades de maior manutenção da ordem pública, sendo os dois elementos mutuamente dependentes.

Ainda segundo a análise citada, o tema desenvolvimento/subdesenvolvimento tem como conteúdo básico a idéia de prosperidade, acrescido das idéias de soberania e liberdade. O desenvolvimento constitui, usando as palavras de J.K. citadas pela autora,

"a mudança na rota de um País empenhado em transpor a barreira do subdesenvolvimento e ocupar, entre os povos do Mundo, o lugar que lhe cabe pela sua extensão, pelas suas riquezas, pelo valor dos seus filhos".⁸

Mais uma vez observamos a proposta de uma transformação-progresso, tendo em vista a superação do atraso e, através da prosperidade, um futuro digno das potencialidades existentes. Concebendo as potencialidades como já existentes, é o seu não reconhecimento por parte dos brasileiros, a falta de consciência das possibilidades, que nos coloca em atraso diante do resto do mundo. E será o trabalho constante que permitirá o progresso, sem necessidade de mudanças na estrutura social. Esse raciocínio conduz às questões ligadas ao tema "atitude política": manutenção e transformação. A manutenção, no caso, diz respeito aos aspectos político-institucionais, enquanto a transformação se liga ao aspecto político-pragmático, ou seja, o planejamento, a luta e o esforço para desenvolver o país. Ainda dentro do item transformação, M. Limoeiro Cardoso aponta como aspectos dominantes os que se referem ao que deve ser feito no presente para, da forma mais rápida possível, chegar ao tipo de futuro desejado. Assim, faz-se necessário o trabalho coletivo, o esforço comum, o planejamento.

8. idem, ibidem p. 97

No discurso da teoria concretista também encontramos, homologicamente, a mesma idéia de contemporaneidade: superar a poesia então vigente, considerada obsoleta, e comungar com o que há de mais moderno na ciência, na tecnologia e nas outras artes. A idéia de poesia em progresso, de desenvolvimento das artes também está largamente presente.

Acompanhando essa temática ao longo dos textos estudados⁹, podemos começar pela referência à fundação do grupo Noigandres, em 1952, e à escolha do nome do grupo. A palavra noigandres, usada em uma canção pelo trovador provençal Arnaut Daniel, citado por Ezra Pound, exatamente por não ter um sentido preciso "foi tomada como sinônimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em equipe". (p.193).

Nos textos de 1953 e 1955, poucos se esperava sinal, já se manifesta a necessidade de superar os caminhos poéticos obsoletos, recuperando os precursores "válidos" para se criar uma poesia "válida", isto é, adequada a seu tempo, bem como traçando os pontos de contato com as outras artes. Em 1955, Haroldo de Campos diz (ver anexo II):

~~"A arte da poesia (...)~~ implica a idéia de progresso, não no sentido de hierarquia de valor, mas no de metamorfose vetoriada, de transformação qualitativa, de cultura morfologia: make it 'new'". (p.26).

É nítida, aí, a marca de Pound e a contínua idéia de não cristalização, de progresso. Para que essa poesia possa realizar-se, é preciso "higienizar" os mitos:

"Mais agudas, mais enquistadas, e, assim, urgindo uma fumigação de raiz, dado o seu processo contumaz e a traente de ossificação, são certas tendências — aliás, bem

⁹⁹. Para facilitar as referências aos textos em análise, como todos foram retirados da já citada edição da Teoria da Poesia Concreta, daremos as páginas entre parênteses, em lugar de usarmos notas de rodapé.

definidas entre nós - de 'estilização', de 'pausa - que refresca' formal." (p.27).

Nesse fragmento, podemos ver quão radical é a posição de Haroldo de Campos em relação à prática poética então em vigor: deve ser extirpada completamente, com uma "fumigação de raiz", sem haver possibilidades de renascimento. Essas tendências a serem extirpadas são, de um lado, o "lirismo anônimo e anódino", isto é, a poesia da geração de 45 com suas formas fixas, ficando a poesia à margem do processo cultural; e, de outro, uma estética que poderíamos chamar "engajada", de posições mais radicalmente "nacionalistas":

(...) "Outro tipo de estética que se pretende revolucionária sob o ponto-de-vista conteudístico, constrói, com ligeiras modificações, seu paraíso doméstico, negando pura e simplesmente qualquer integração da literatura brasileira num plano de experiência internacional, por razões de tropicalismo porquemeufanista, como se lhes fosse destinado, sem remissão, o papel de literatura exótica ou de exceção. Sintomático é porém, que aos laboratórios de física nuclear ou às especulações filosóficas o trópico não é compelido a afetar"... (p.28).B).

Nesse trecho, evidenciam-se dois temas que serão bastante valorizados pelo concretismo: a necessidade de contatos internacionais¹⁰ e a relação com as pesquisas científicas modernas. Ainda que partindo da crítica a outras posições estéticas, inclusive usando a nota de rodapé para, via Sartre, condenar o engajamento poético, Haroldo de Campos aponta para aquelas relações que deverão ser preservadas numa arte em progresso.

Sobre essa idéia de arte em progresso, é interessante a explicação de Max Bense¹¹, num texto escrito quando da publicação do número especial de "Noigandres" (1962), comemorativo dos dez anos de existência do

10. Esse problema será visto mais detalhadamente

11. Bense, Max. Poesia Concreta, in Pequena Estética, São Paulo, Ed. Perspectiva, 2ª ed., 1975 - pp. 189, 190.

grupo hãmônimo. Nesse artigo, Max Bense observa que o conceito tradicional de literatura prende-se, na sua evolução, aos elementos e características permanentes, ou seja, orienta-se pela tradição herdada. Por outro lado, o conceito progressivo entende que é possível introduzir, no trabalho literário, o conceito de progresso, ou seja, os novos elementos e características e sua descoberta e experimentação na atividade literária. É uma visão experimentalista, o que nos lembra as técnicas ditas "eminentemente científicas".

Em outro texto, "Evolução de Formas: Poesia Concreta", de 1957, o mesmo Haroldo coloca a inadequação do modelo poético "tradicional" à mente contemporânea:

"A poesia, como invenção de formas, sente as mesmas premências que as outras artes afins: música e pintura. A melodia na música, a figura na pintura, o discurso-conteudístico - sentimental na poesia são fósseis gustativos que nada mais dizem à mente criativa contemporânea". (p. 49).

Essa necessidade de ser contemporâneo, vencendo os "fósseis gustativos" por inadequados ao "novo pensamento", ao "novo homem", é a principal justificativa para a pesquisa de "nova poesia" então empreendida. E da busca da adequação dessa nova poesia ao homem contemporâneo, visto como o homem da era industrial e cibernética, surgem os postulados da nova arte. Ainda no mesmo texto citado, Haroldo de Campos refere-se aos que defendem

"os mornos direitos de uma estratificação de gosto romântico-parnoso-simbolista (decorativa), esta sim superada e dissociada das necessidades da mente contemporânea". (p. 53) (grifo nosso)

e criticam as "fecundas vertentes criativas" como a poesia concreta.

Essa idéia aparece também num depoimento de Décio Pignatari, quando diz que a poesia brasileira

"- se encontrava (e se encontra) num estágio provinciano de evolução formal, por ignorância e por falta de nível crítico e força seletiva". (p.58):

É porém, Haroldo de Campos quem acentua essa idéia de contemporaneidade. Citando Korzybski¹² para mostrar que a ligação entre os processos verbais e os dados empíricos é a estrutura da palavra, pois a palavra não é o objeto concreto, Haroldo reafirma a necessidade de transformações na linguagem a fim de se contemporaneizar em relação às transformações do pensamento:

"Assim, as transformações operadas nos hábitos tradicionais de pensar, a consmovisão que nos oferece o estágio atual das ciências (a geometria não - euclidiana, a física de Einstein, etc), exigem uma análoga revolução na estrutura da linguagem, que a torne capaz de se adequar com maior fidelidade à descrição do mundo dos objetos.(...)

Tendendo para a técnica sintético-ideogrâmica de compor, ao contrário da analítico-discursiva, toda uma cultura morfológica que, nos últimos sessenta anos, se produziu no domínio artístico (desde Mallarmé), armou o poeta de um instrumento lingüístico mais próximo da real estrutura das coisas, e, profeticamente, o colocou 'em situação' perante as modernas criações do pensamento científico. O poema concreto, (...) é uma entidade que possui um parentesco isomórfico (no sentido da psicologia da Gestalt) com o 'mundo total de objetiva atualidade'." (pp.70-71)

Parece evidente a inserção da poesia concreta no que podemos chamar de mundo contemporâneo, marcado pelas conquistas científicas, o que não quer dizer, segundo o autor, que a poesia concreta deva descrever os

12. Segundo Haroldo (cf anexo VI), Korzybski é o criador da "semântica geral", nova disciplina educacional definida como "ciência empírica do homem", baseada no estudo da linguagem da comunicação e de seus reflexos no comportamento humano". (p.70)

objetos com fidelidade ou "veicular, sem deformações, uma visão do mundo retificada pelo conhecimento científico". A proposta é de que esse novo poema seja um mundo paralelo ao das coisas, com sua própria forma e próprios materiais.

Em uma entrevista a Alexandre Gravinás, reproduzida sob o título "Aspectos da Poesia Concreta", é ainda Haroldo de Campos quem se refere ao "espírito contemporâneo", quando fala das relações entre o ideograma chinês e o ideograma concretista:

"... será fácil compreender qual a importância que, para a moderna estética da poesia, possui o sistema chinês de escrita - o ideograma, afirmação que (...) parte da consideração do instrumento ideográfico como o processo mental de organização do poema em exata consonância com a urgência por uma comunicação mais rápida, direta e econômica de formas verbais que caracteriza o espírito contemporâneo, anti-discursivo e objetivo por excelência". (pp 99).

Surgem, no texto citado, ligadas à idéia de contemporaneidade, as idéias de velocidade, de rapidez da comunicação e de objetividade. Pode-se perceber que são elementos altamente reveladores do contexto de produção: um período de mudanças rápidas marcado pela ciência e pela tecnologia.

A questão de rapidez é vista como uma característica do pensamento contemporâneo, o que vai justificar, em termos de se construir a nova poesia, o rompimento com o verso, com o discurso lógico, com a sintaxe convencional, enfim, com o pensamento lógico dedutivo. No lugar das "formas ultrapassadas", propõe-se a comunicação rápida de formas, num complexo que, gestalticamente, permita a apreensão do conjunto "verbivocovisual". Assim, partindo do ideograma (via Pound/Fenollosa) e associando-o às técnicas de atomização da linguagem (Joyce), e de linguagem espacial (Mallarmé/Cummings), a poesia concreta visa "presentificar" o objeto, daí a sua

rapidez de comunicação, ou, como diz Haroldo, "permite a comunicação em seu grau + rápido"¹³. (p. 48).

Essa temática da rapidez de comunicação é constante ao longo dos textos estudados, como em

"... o poema concreto, entre suas virtudes, possui desde logo a de efetuar uma comunicação rápida, Comunicação essa de formas, de estruturas, não de conteúdos verbais", (p. 81).

Sob outro aspecto, a rapidez está ligada à questão do movimento, principalmente no que poderíamos chamar de 2ª fase do concretismo¹⁴, a da estrutura matemática:

"Num estágio mais avançado de evolução formal, num estágio mais racional de criação, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural, estrutura dinaâmica (movimento). Pode-se dizer que, nesta fase, predomina a forma geométrica ou matemática". (p. 89).

Como exemplo da primeira fase do concretismo, a chamada fase orgânica, por tender "a fisionomia e a um movimento imitativo do real (motion)", podemos ter o poema "um movimento", de Décio Pignatari (reproduzido no anexo XII), que vivifica o movimento a partir da própria palavra: movimento-momento vivo. É a tematização do próprio movimento. Na segunda fase, encontramos a tematização da rapidez no poema antológico de Ronaldo Azeredo: "VELOCIDADE" (anexo XIII).

13. Leia-se o interessante texto "olho por olho a olho nu", anexo V, que tenta concretizar a proposta poética mesmo no nível teórico.

14. São os próprios concretistas que dividem sua obra da década de 50 (em progresso) em duas fases: a fase orgânica, da fenomenologia da composição, em que predomina a fisionomia, e a fase geométrico-isomórfica, da matemática da composição. Para maiores esclarecimentos ver os textos "Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição" p. 93 da obra em estudo, e o texto reproduzido no anexo VI.

Outro elemento que evidencia a produção no produto, numa relação homológica, é a questão da necessidade, para atingir a contemporaneidade pelo desenvolvimento, de trabalho coletivo e constante, com planejamento e esforço comum. Também os concretistas se contaminam desse espírito:

"a poesia concreta supõe o poeta factivo, trabalhando rigorosamente sua obra (o poema objeto útil, de consumação) como um operário um muro¹⁵, um arquiteto seu edifício. (...) A poesia concreta é uma poesia "em situação". (pp. 103-104).

Além disso, podemos lembrar que o projeto concretista é um trabalho de equipe, coletivo, que pode ser exemplificado no "plano piloto para poesia concreta", de autoria dos três noigandrenses: Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos. Convém lembrar, também, a nítida referência, no título, à construção de Brasília, expressão de toda essa contemporaneidade, dos "50 anos em 5".

Para completar a fundamentação da homologia em termos de contemporaneidade, lembramos o que Haroldo diz no importante texto de 1960 (anexo XI):

"No entanto, em nosso país, que acaba de dar ao mundo o exemplo altamente significativo da construção, em pleno oeste, de uma nova capital que é, ao mesmo tempo, um marco da arquitetura e do urbanismo de vanguarda, mais talvez do que em nenhum outro se apresentam as condições para a produção e o consumo de uma arte verdadeiramente contemporânea, porque, enquanto informação estética, comensurada ao homem de hoje". (p. 151). "Pela primeira vez (...), a poesia brasileira é totalmente contemporânea". (p. 152)

15. A comparação do poeta concretista ao operário também é recorrente.

1.2 - O desenvolvimento

Vimos que a temática "desenvolvimento" é a que domina o período sob hegemonia da ideologia desenvolvimentista. Vimos também que esse desenvolvimento se expressa, a nível de concretização política, em termos econômicos, obtido pela industrialização. É a indústria, especialmente a de base, segundo a visão desenvolvimentista de JK, que vai gerar o progresso, a libertação econômica, a superação da miséria e do subdesenvolvimento.

Aqui também temos a homologia: a poesia concreta se inscreve sob o signo da indústria, da máquina, que também envolve a já mencionada rapidez (no caso, de produção) com a aceleração do desenvolvimento. Essa posição vai incluir desde a necessidade de novas técnicas e de novos recursos gráficos e tipográficos até a absorção das conquistas cibernéticas, inclusive na terminologia utilizada, e a postulação de uma lógica rigorosa e "conscientemente organizadora" na criação da obra.

"Uma lógica conscientemente organizadora não é independente da obra, mas contribui para criá-la, está ligada a ela em um circuito reversível; pois é a necessidade de se precisar o que se quer chegar a exprimir que traz a evolução da técnica". (p. 29).

Em 1953, Augusto de Campos ansiava por novos recursos: "mas luminosos, ou filmeletras, quem os tivera!" (p. 15) (anexo I).

É ainda Augusto quem fala da "exigência de um tipografia funcional" e da "utilização dinâmica dos recursos tipográficos". (p. 19).

Décio Pignatari, em 1956, utiliza o termo "mecânica" e cita Norbert Wiener, o criador da cibernética:

"Uma das principais características do concretismo é o problema do movimento, estrutura dinâmica, mecânica qualitativa. E não se estranhe falar aqui em "mecânica": já Norbert Wiener (Cybernetics: the human use of human beings) nos adverte do equívoco e do inútil saudosismo individualista de tratar pejorativamente tudo o que é mecânico" (p. 39).

E diz Mais:

"o livro de ideogramas como objeto poético, produto industrial de consumo. feito à máquina. a colaboração das artes visuais, artes gráficas, tipográficas".
(p. 41)¹⁶.

Além da identificação do poema com o produto industrial, traço evidente do contexto industrializante, há o aspecto do poema como objeto de consumo, o que caracteriza uma sociedade capitalista, voltada para o mercado. Temos, então, duas faces da mesma moeda: o produto industrial que é, ao mesmo tempo, produto de consumo.

O que caracteriza o produto industrial é ser feito à máquina. É Haroldo de Campos, por exemplo, quem diz que a poesia concreta

"... não se recusa (...) à máquina e aos seus produtos. Longe dela o misticismo artesanal. Para começar, o poema concreto como o quadro concreto pintado a revólver - é composto diretamente à máquina: o espaçamento fixo e a regularidade dos tipos permitem, com esse instrumento de trabalho típico do homem moderno, um maior controle dos elementos em jogo do que, evidentemente, ocorreria na peça manuscrita". (p. 104) (grifos nossos).

Vemos aí a máquina caracterizando o trabalho do homem moderno, o que remete à já comentada idéia de contemporaneidade: ser moderno é estar de acordo com os tempos industriais. O artesanal, por ultrapassado e obsoleto, deve ser aliado do projeto concretista. Reforçando essa argumentação, Décio Pignatarina afirma:

"A postulação já clássica: 'a forma segue a função', envolvendo a noção de beleza útil e utilitária, significa a tomada de consciência do artista, tanto artística quanto economicamente, frente ao novo mundo da produção industrial em série, no qual, 'et pour cause', a produ-

16. Cf. anexo IV.

ção artesanal é posta fora de circulação, por anti-econômica, anacrônica, incompatível e incomunicável com a quele mundo impessoal, coletivo e racional, que passa a depender inteiramente do planejamento, em todos os sen tidos, níveis e escalas". (p. 109).

Nesse fragmento, voltamos a encontrar, ao lado da consciência do mundo industrial e da inserção da arte nele, a questão da obra de arte co mo produto de consumo, aliado beleza e utilidade, segundo a concepção do Bauhaus: "belas máquinas úteis".

Reafirmando ainda a mesma temática, Haroldo de Campos, em 1960, diz que a poesia concreta

"... Responde (...) a uma noção de literatura não de cu nho artesanal, mas por assim dizer, industrial, de produ to tipo e não típico, de linguagem minimizada e simplifi cada, crescentemente objetivada, e, por isso mesmo, em princípio fácil e imediatamente comunicável (...). Seu programa de "mínimo múltiplo comum da linguagem", de, pa rafraseando Ogden, vocabulário mínimo artisticamente es colhido, coincide com o sentido da civilização progressi vamente técnica em que se postula". (p. 139).

Outra abordagem interessante do mesmo aspecto - industrialização: na sociedade e na poesia - está no já mencionado texto de 1960 (anexo XI) onde aparece a referência à capacidade de exportação da poesia. Não podemos esquecer que, dentro do programa desenvolvimentista, a autonomia desejada adviria da substituição da importação (necessária para promover o desenvolvimento) pela exportação, fator de independência futura. Ora, a poesia concreta se julga tendo entrado, já em 1960, na fase de exportação. E curiosamente, mas não por acaso, cita Guerreiro Ramos, intelectual do ISEB, órgão promotor da ideologia desenvolvimentista:

"Entrou assim nossa poesia numa fase de exportação, o que, transpondo para a estética os postulados referenciais da 'educação sociológica' de Guerreiro Ramos, é sinal da for mação de uma 'consciência crítica', que já não mais se sa tisfaz com a 'importação de objetos culturais acabados',

mas cuida de 'produzir outros objetos nas formas e com as funções adequadas às novas exigências'.

Se Guerreiro Ramos pôde até mesmo dar um exemplo de 'redução tecnológica' na indústria automobilística (caminhões) brasileira, (...), nós, que não vemos o poema em sua materialidade com nenhum tipo de liturgia extra-humana, poderemos dizer - por mais que o paralelismo caminhões-poema melindre a sensibilidade dos licornes de um romantismo poético de tipo idealista (...) - que a poesia concreta oferece o exemplo de "redução estética", em que o pensamento poético de determinados autores estrangeiros (...) foi posto criticamente em função das necessidades criativas de uma poesia brasileira, (...)." (p.153).

Além dessa marca industrial, apontamos, noutra citação, o poema visto como objeto de consumo, útil e utilitário. Essa temática é bastante recorrente, como podemos observar através de alguns exemplos:

"O ideograma, monocromo ou a cores, pode funcionar perfeitamente numa parede, interna ou externa" (p. 40).

"o livro de ideogramas como um objeto poético, produto industrial de consumação, feito à máquina." (p. 41)

"o poema passa a ser um objeto útil, consumível, como um objeto plástico" (p. 52)

"(poesia concreta) prefigura para o poema uma reintegração na vida cotidiana semelhante à q o Bauhaus propiciou às artes visuais: quer como veículo de propaganda comercial (jornais, cartazes, TV, cinema, etc); quer como objeto de pura fruição (funcionando na arquitetura, p. ex.) com campo de possibilidades análogo ao do objeto plástico.

"substitui o mágico, o místico e o 'maudit' pelo ÚTIL" (p. 48).

"As artes visuais encontraram na arquitetura e no urbanismo, bem como no desenho industrial, no cinema, na propaganda, um vasto campo possível de aplicações (...). A música nova, eletrônica, já começa a ser introduzida no

cinema, na televisão¹⁷ e no rádio, para efeitos de sonoplastia. A poesia concreta, por recente, apenas principia a entrever possibilidades utilitárias na propaganda, nas artes gráficas, no jornalismo" (pp. 109-110)

"... não há dúvida de que o produto concreto - mesmo para aqueles que não o aceitam como poesia - já se comunica na própria medida em que se dá esse repúdio e nas próprias associações que provoca com o mundo de realidades cotidianas - cinema, televisão, técnicas de imprensa, propaganda etc. - que nos cerca. Não importa de fato chamar o poema de poema; importa consumi-lo, de uma ou de outra forma, como coisa". (p. 152)

Se, por um lado, a utilização do objeto artístico como produto a ser consumido é perfeitamente aceitável pelos concretistas - o belo útil na sociedade de consumo, na era da reprodução - por outro há uma tentativa de explicação resgatadora, considerando que o objeto - útil cuja forma apenas parafraseie a função, é incapaz de absorver todo o potencial criativo das artes, permanecendo a "idéia - objeto autônoma" a sua manifestação mais consequente e profunda (cf. anexo VII). Dessa forma, as obras artísticas continuam sendo produzidas "como objetos válidos em si mesmos", (...), Objetos-bens-de-consumo, sim, mas no âmbito do pensamento e da sensibilidade, inconversíveis que são a valores meramente utilitários". (p. 110).

Mesmo saindo, em parte, da problemática "consumo capitalista", Décio Pignatari considera essas obras como "configurações gerais da forma de uma época", o que parece exprimir a homologia de que falamos. A diferença parece estar na perspectiva temporal: quem surgiu primeiro? Quem é reflexo ou refração de que? Em nossa opinião, dentro da linha de trabalho adotada, é o nível social, suas relações, que produzem o sentido e, no caso, suas for

17. Só a título de lembrança, para fixar a idéia de homologia, a televisão comercial foi introduzida no Brasil em 1950 - TV Tupã de São Paulo.

mas. Podemos até arriscar a afirmativa de que só surgiu a poesia concretista brasileira - paulistana, por que não? - em decorrência de um contexto social - político-ideológico industrializante, desenvolvimentista, modernizante, inclusive regionalmente: São Paulo, nessa década, assistiu à instalação da primeira emissora de TV, do primeiro reator nuclear e da primeira grande indústria automobilística brasileiros. Não foi por acaso que o concretismo aí nasceu.

Essas considerações nos levam a um outro traço homológico: no projeto desenvolvimentista que conduz o país à modernização, além da tecnologia industrial, a ciência é um dado importante. E foi inteiramente usado pelos concretistas.

A nível de ciências humanas, a que mais marca a produção concretista é a psicologia da gestalt: a aplicação dos conceitos gestaltianos ao campo das artes, através do método ideográfico.

"O poema concreto, com sua estruturadora espaço-temporal, suscitando no seu campo de relações estímulos óticos, acústicos e significantes, é uma entidade que possui um parentesco isomórfico (no sentido da psicologia da gestalt) com o "mundo total de objetiva atualidade", que, segundo Trigan Burrow, é furtado, desde o treinamento infantil, ao homem moderno". (p. 71)¹⁸

No mesmo texto em que se inscreve o fragmento acima, encontramos, fortemente marcada, a presença de outra ciência fundamentando as postulações concretistas: a cibernética. Se em citações anteriores já encontramos referências a Norbert Wiener, criador da cibernética, e à sua obra, publicada em 1950 ("Cybernetics: the human use of human beings").¹⁹, no

18. Também em nota de rodapé, Haroldo de Campos esclarece o princípio de isomorfismo. Cf. anexo VI.

19. Em português: Wiener, Norbert. Cibernética e Sociedade: O uso humano de seres humanos. São Paulo, Ed. Cultrix, 1973 - 4ª edição.

texto em questão (anexo VI) temos Haroldo de Campos explicando, ou melhor, analisando o poema "TERRA", de Décio Pignatari, com base na cibernética. O poema, segundo Haroldo/Pignatari, foi construído pelo "processo de retroalimentação ("feed-back) da cibernética", que se constitui no recurso estrutural do poema. Metalingüisticamente, Haroldo usa a mesma linguagem explicativa, acrescentando citações sobre as "máquinas de controle automático", dotadas de "servomecanismo", ou "feed-back negativo", isto é, movidas "pelo erro" e "auto-corretivas".

Comparando (muito significativamente para nossa análise) as linhas do poema ao correr da fita de um teletipo ou à esteira rolante de um noticiário luminoso, Haroldo nos deixa ver toda a modernização, inclusive na sua "crítica" literária. E, continuando a análise, vem o "erro" que é "memorizado pelo poema" (pobre computador!) gerando o subsequente controle. Estrutura regulada por "feed-back", ensaio-e-erro: cibernética e gestalt!

Coerentemente com esses postulados científicos, a estrutura da poesia concreta se "geometriza": é a passagem da fase orgânico-fisiognômico - fenomenológica para a da matemática da composição, para a estrutura geométrica. E também não é por acaso que, além de publicar grande parte de seus textos numa revista de arquitetura, os "noigandrenses" reafirmam suas relações com a arquitetura e o urbanismo: é a década de Lúcio Costa e Niemayer. É a construção de Brasília.

"Por outro lado, os concretistas também sentem a urgência de um contato mais íntimo com a arquitetura: o fato de vários deles serem - quando não arquitetos ou estudantes de arquitetura - decoradores, paisagistas ou desenhistas de esquadrias - atividades ligadas à arte arquitetônica - atesta essa necessidade e essa urgência, se já não bastasse, por si mesma, a sua presença numa revista de arquitetura e decoração". (p. 40)²⁰

20. Ver também anexo VII.

Também no campo das ciências da linguagem, obviamente vamos encontrar suas marcas, de época, no projeto concretista. Especialmente no texto "A Moeda Concreta da Fala", (transcrito no anexo VIII), de Augusto de Campos, vamos encontrar uma fundamentação lingüística. Nesse texto, a poesia concreta não é colocada contra a linguagem, mas sim como um elemento vivificador e dinamizador.

Citando Sapir (associado a Fenolloza quanto a considerações sobre a língua chinesa) e o conceito de moeda-concreta da fala, isto é, os conceitos básicos e radicais de que necessitamos, explica-se uma característica dominante na poesia concreta: a nominalização e a verbificação.

"Não discursividade. Síntese. Circunscrição dos conceitos absolutamente indispensáveis da fala: os conceitos básicos, coisas, ações, qualidades: A MOEDA-CONCRETA DA FALA + os conceitos essenciais de relação. Nominalização e verbificação. = ÍNDICES - VETORES DA POESIA CONCRETA EM FACE DA LINGUAGEM". (p. 122).

Também podemos considerar como um traço da visão científica, própria do séc. XX, bastante "perseguida" num período em que se propõe um desenvolvimento rápido, a presença marcante e fundamental das idéias de estrutura (poema = estrutura) e de sistema, tão exploradas neste século. Além disso, ainda há a proposta de racionalidade, de planejamento rigoroso porém, curiosamente, com uma nota explicativa ao texto "Da fenomenologia da composição à matemática da composição", faz-se a ressalva: "racionalismo construtivo - sensível, não científico, pois labora sobre os dados da sensibilidade" (p. 95), como se fosse necessário "descientificizar" um pouco. Afinal, trata-se de poesia...

1.3 - Nacionalismo e Internacionalização

Um outro traço homológico entre o processo desenvolvimentista industrializante que ocorre no Brasil na década de 50, especialmente sob a presidência de J.K., e o processo de produção do Concretismo Brasileiro é a internacionalização, que chega a eliminar, a nível ideológico, contradi-

ção entre nacional e internacional.

A nível político, embora a enorme entrada de capital estrangeiro tenha sido, segundo Maria Vitória Benevides em seu estudo sobre o governo de Juscelino (citado no capítulo anterior), "a principal fonte de oposição à política econômica do governo Kubitschek por parte da esquerda"²¹, por outro lado foi o elemento que permitiu a consecução do Programa de Metas.

A questão "nacionalismo x entreguismo" era vista, na época, sob vários aspectos, havendo setores fortemente nacionalistas no exército, a paziguados, porém, com a defesa de pontos "intocáveis" como a Petrobrás e com a presença do General Lott à frente do Ministério da Guerra. Assim, estava garantido o necessária apoio militar ao governo e sua política desenvolvimentista. A polêmica sobre o "entreguismo" se acirra, porém, noutros setores, sendo, em última instância, a causa da cisão ocorrida em 1958, no ISEB²², que motivou a saída do Prof. Hélio Jaguaribe daquela instituição.

Apesar de todas essas tensões o discurso Juscelinista busca eliminar as diferenças entre o nacional e o internacional. Como já dissemos, o problema básico, para J.K., é o econômico: a pobreza deve ser vencida, custe o que custar, desde que a ordem seja mantida e o sistema ocidental preservado.

Segundo a análise de Miriam Limoeiro Cardoso, a participação econômica do capital estrangeiro é colocada, pela ideologia desenvolvimentista de Juscelino, como de interesse nacional por permitir o desenvolvimento, sendo taxados de anti-nacionalistas os que se opõem a essa internacionalização. Além disso, a relação estabelecida entre segurança e desenvol-

21. Op. cit. p. 236

22. Instituto Superior de Estudos Brasileiros, fundado em 14.07.55, subordinado ao MEC, extinto em 13.04.64. Tinha por função dar assessoria ao governo, através da tentativa de criar a ideologia do nacional-desenvolvimentismo.

vimento faz com que os interesses nacionais sejam identificados como os interesses dos países capitalistas desenvolvidos. Assim, para Juscelino, o nacionalismo se define pelo desenvolvimento:

"O nacionalismo que objetivamos é o que se fundamenta em nosso desenvolvimento. O nacionalismo que convém ao Brasil é o que tende a colocá-lo entre os demais países do mundo em condições de falar de igual para igual, sem nenhuma subserviência, sem nenhum receio, sem nenhum sentimento de inferioridade".²³

Esse nacionalismo não se baseia no conceito de Nação, mas num relativismo internacional. Segundo a autora, não há nesta ideologia a relação entre exploração e subdesenvolvimento - o que há é uma situação de inferioridade superável e, portanto, transitória. Juscelino nega um nacionalismo que proponha as relações com o estrangeiro em termos de nações dominantes e dominadas, colocando o problema como de relação entre nações pobres e ricas. Assim, será antinacional tudo que obste o desenvolvimento, inclusive a crítica ao capital estrangeiro. A este todas as vantagens devem ser dadas, especialmente ao capital privado - a fim de participarmos do "grande destino" que se começava a construir. O único inimigo é o comunismo - não o estrangeiro em si, que passa a ser identificado com a proposta nacionalista.

"O desenvolvimento do Brasil não pode parar e não pode diminuir seu ritmo, porque fazê-lo seria temerário, perigoso e tecnicamente errada",²⁴, é o que diz Juscelino, expondo o cerne de toda sua política.

Ainda em sua análise, Miriam L. Cardoso distingue três qualificações no nacionalismo desenvolvimentista de Juscelino:

- a) o nacionalismo patriótico, enquanto amor ao país e seu engrandecimento; se exerce através do desenvolvimento, visando fortalecer a nação em ter

23. J.K., apud M.L. Cardoso, op. cit. p. 193

24. idem, ibidem, p. 224.

mos econômicos e democráticos;

- b) o nacionalismo internacionalista, onde o nacional abrange o internacional, de cuja cooperação necessita, dentro da concepção de desenvolvimento como integração à ordem vigente, num sistema internacional;
- c) o nacionalismo anticomunista, considerando o desenvolvimento como arma de combate à subversão e esta como essencialmente comunista, e permitindo maior integração da Nação ao bloco ocidental.

Assim, coerentemente com a visão ideológica, concretizou-se a entrada massiva dos grandes capitais estrangeiros, especialmente privados, das nações capitalistas. E até o rompimento com o FMI, que poderia ser considerado um ato de soberania e nacionalismo não internacionalista, inscreveu-se dentro do projeto de não permitir qualquer óbice ao desenvolvimento e, inclusive, não afetou a entrada do capital estrangeiro privado, que encontrava no Brasil altas percentagens de lucro e de segurança.

Ora, é exatamente nessa não diferenciação entre nacional e internacional que vamos encontrar o primeiro traço desse aspecto do contexto produtivo em seu produto. Essa não diferenciação surge em vários níveis, dentro da proposta teórica do concretismo brasileiro, e podemos apontar, primeiramente, a própria colocação da contemporaneidade: é necessário criar uma arte à altura do homem contemporâneo, que é o homem da civilização industrial, desnacionalizado. Além disso, o aspecto de estagnação da poesia brasileira não é considerado como fenômeno nacional e sim internacional.

Diz Décio Pignatari:

"De resto, é bom notar, de passagem, que a estagnação da poesia é um fenômeno de todos os países na hora presente: somente na Alemanha consegui encontrar um reduzido grupo de poetas, ligado à revista "Spirale" e chefiados pelo suíco-boliviano Eugen Gomringer, empenhados na "poesia-sem-verso", a que tinham recém-chegado partindo de pontos comuns aos nossos..." (p. 58)

Nota-se aí a identificação tanto na situação de atraso como na de progresso. Essa identificação também é expressa por Haroldo de Campos, que

evidencia o caráter internacional de "processo culturmorfológico":

"O encontro de D. Pignatari com Gomringer, no momento em que, em contemporaneidade cronológica, alguns poetas brasileiros preocupavam-se com idênticos problemas e traçavam um quase idêntico "paideuma" (com a inclusão de Ezra Pound, de "Os Cantos" e sua estrutura ideogrânica), é uma demonstração de como o processo culturmorfológico opera no domínio artístico: objetivando sua própria evolução, exigindo-se a si mesmo, dialeticamente, independente de longitude, latitude e língua". (p.55).

Enfatizando essa identificação, D. Pignatari observa que Gomringer passa a adotar a denominação "Poesia Concreta" para o tipo de obra realizada, por estar "mais apta a designar um movimento de caráter internacional". (p. 65).

Dentro desse caráter internacional, já vimos que os países com que o grupo concretista se identifica, seja pelo acolhimento da obra, seja pela identificação de projetos ou seja pela origem de influência, são especialmente os países capitalistas europeus,²⁵ e mais os Estados Unidos e o Japão.

Por outro lado, muito significativa também é o tipo de explicação que Haroldo de Campos dá, em 1960, para o problema de uma "literatura universal", citando Marx e Engels,²⁶ e conduzindo a argumentação para situar o concretismo como elemento nacional, com características próprias, enfim, como poesia brasileira.

Esse novo sentido produzido também se explica perfeitamente pelo seu homólogo contexto de produção: nem seria necessário lembrar que o final da década de 50 se caracterizou pelas críticas ao "entreguismo" jusselinista e pela atuação de grupos políticos que propunham reformas de base

25. Especialmente a Alemanha, que, no nível das relações econômicas com o Brasil, é representada pela Volkswagen.

26. Rever anexo XI.

na sociedade (agrária, bancária, universitária, etc), em virtude de o desenvolvimento não ter beneficiado toda a nação e, pelo contrário, de ter acentuado as diferenças sociais.

Outro detalhe revelador, e já mencionado, é o fato de contatos e conômicos terem sido estabelecidos, também mais para o final da década, com países do bloco socialista, entre eles a Tchecoslováquia, onde o Concretismo Brasileiro também chegou.

Por sinal, não podemos ignorar um fato, a nível internacional, de grande influência nos países latino-americanos, que foi a revolução cubana, com a tomada do poder por Fidel Castro em janeiro de 59. Por alguns, modelo a ser seguido; por outros, perigoso exemplo a ser evitado. De qualquer forma, um elemento que desequilibra a hegemonia capitalista no continente e ajuda a fixar o "processo esquerdizante", especialmente na intelectualidade. É a crise hegemônica da ideologia desenvolvimentista, que vai acentuar-se na década de 60. Porém, esse já é outro problema, forando âmbito de nosso trabalho.

E mais um aspecto a ser revisto: a inclusão de Maiakóvski²⁷ como antecessor aceitável também corresponde às alterações que se processam no plano político-social. Num período em que se cobra do intelectual brasileiro o seu engajamento no projeto de mudança social, e não mais no desenvolvimento meramente econômico, um autor russo engajado na Revolução é mais adequado, como influência, do que o fascista Ezra Pound. Porém, por mais estranho que pareça, segundo Boris Schnaiderman, Pound e Maiakóvski possuem elementos comuns:

"... há entre os dois todo um abismo decorrente das posições antagônicas em política, mas, pesados os elementos comuns e os divergentes (...), constata-se que estes dois poetas, que produziam obras tão diferentes entre si, que se colocaram em posições políticas e filosóficas opostas

27. Ver o post-scriptum ao "Plano Piloto" - anexo IX

e até inimigas, pois ambos foram poetas engajados, participantes, mergulhados no cotidiano e avessos ao distanciamento aristocrático, tão freqüente entre os poetas europeus da época, na realidade tinham muito em comum na a bordagem do fenômeno poético e da função exercida pela li ²⁸ linguagem poética em nosso mundo".

Renegando o futurismo e sendo o agente catalisador do construtivismo, cujo centro foi a revista "Lef", fundada por ele, Maiakovski vai completar perfeitamente o quadro da homologia que vimos traçando, pois es se movimento, que tinha por objetivo "expressar a nova sociedade", possui muitos pontos em comum com a proposta concretista. Para observarmos isso, basta lermos o que diz N.A. Sviertchkóv, citado por B. Schnaiderman:

"O construtivismo está intimamente ligado ao crescimento da cultura industrial e expressa o seu patos intelectual, técnico, industrial. Ele formula a idéia de adequação ra cionalista, da exigência de economia, de cálculo matemático, do laconismo nos meios de expressão artística. Em sua tendência de aproximar a arte da indústria, o constru tivismo renega o decorativo não motivado funcionalmente, ele esquematiza, logiciza e maquiniza a linguagem da ar ²⁹ te".

2 - Reflexão

Dentro do que foi exposto neste capítulo, poderíamos levantar u ma questão: até que ponto o contexto de produção do concretismo brasileiro é a ideologia desenvolvimentista e suas concretizações?

Parece-nos conveniente acrescentar que, nesta leitura do concretismo brasileiro, estamos levantando os traços de um elemento da gramática de produção desses textos, que é muito mais complexa. É importante lembrar

28. Schnaiderman, Boris - A Poética de Maiakóvski através de sua prosa São Paulo, Ed. Perspectiva, 1971, p. 45.

29. Idem, ibidem, p. 35.

que o processo semiótico, visto como uma rede infinita, não se encerra na relação estudada. Podemos até extrapolar um pouco e lembrar que o contexto mundial, mais amplo, é marcado pela industrialização, seja qual for o regime político do país onde o processo se instale; e esse macro-contexto constitui, a nosso ver, elemento da gramática de produção tanto do desenvolvimentismo quanto do concretismo, bem como dos outros "ismos" vanguardistas. É um exemplo da rede semiótica de que falam Peirce e Verón, que se agudiza em termos mundiais, neste século, devido à expansão tecnológica e capitalista e à incrível atuação dos "mass-mídia". É o novo sentido que se vai produzindo a partir dessas novas relações sociais estabelecidas por um novo "modus-vivendi".

Isso invalida a nossa análise? Acreditamos que não, pois temos consciência de que o recorte analítico se, por um lado, é empobrecedor na medida em que não apreende todo o "continuum" da produção semiótica, por outro é explicativo, já que permite compreender um fenômeno cultural, isto é, um sentido produzido, não como elemento dissociado de um contexto histórico mas como seu produto.

3 - Signos

Considerando o signo como material ideológico e o sentido como produto social, é preciso olhar agora para o nível lexical utilizado nos textos em análise. Embora tenhamos considerado necessário ultrapassar o nível da palavra e da frase para uma compreensão mais ampla do discurso, voltamo-nos agora para a palavra. Por quê?

Partindo do princípio de que o método deve adequar-se ao objeto em análise, é impossível ignorar que a palavra e sua utilização assumem um papel muito importante: afinal, os textos de que tratamos são discursos metalinguísticos sobre um fazer poético que se fundamenta em uma nova forma de utilizar a palavra. E as palavras escolhidas, especialmente substantivos e adjetivos, para se construir essa metalinguagem, parecem-nos bas

tante reveladoras.

A grosso modo, podemos dizer que as palavras, segundo a teoria de Peirce, são signos de terceiridade, pois ficam a nível de generalizações e representações. Assim, as palavras serão legi-signos (ou suas réplicas), símbolos, argumentos, podendo, no entanto, resgatar os outros níveis das triconomias. A nível da prática poética concretista, parece ser essa a realização: recuperar o ícone no símbolo, à medida que a palavra vai ser um objeto em si, vai ser ela mesma. "Flor é a palavra flor", diz João Cabral citado pelos concretistas. A tentativa de incorporar os elementos visuais, sonoros e verbais num só signo, para que a comunicação seja rápida e eficiente, com a percepção simultânea, pelo olho, de todos esses elementos, permitem-nos considerá-los a nível de primeiridade: qualidade de sensação quali-signoi, ícone, rema.

Nos textos teóricos, todavia, vamos encontrar essa tentativa de recuperação do ícone num nível bem baixo. Afinal, são textos informativos, técnicos, ~~que discorrem sobre os textos e a poética~~. Podemos dizer, então, ~~que predomina o nível do símbolo, embora o nível indicial não esteja ausente~~. Inclusive, há tentativas de presentificação, como veremos a seguir.

Retomando também a idéia de Bakhtin (Volochnikov) de que a palavra é o signo mais puro, mais indicativo e o fenómeno ideológico por excelência, vemos a necessidade de nos voltarmos para o léxico. Obviamente, não podemos perder de vista que os elementos lexicais só possuem significação no conjunto, na relação com o todo, com a enunciação.

É por isso, que, na realidade, não isolamos elementos lexicais propriamente ditos, mas sintagmas nominais, considerando, ainda com Bakhtin (Volochnikov), que as formas sintáticas são mais concretas que as morfológicas ou fonéticas, e se aproximam mais da enunciação.

Assim, os substantivos e adjetivos a cujo destaque procederemos, devem ser vistos como signos inscritos num conjunto amplo, no qual adquirem sua significação. Esse conjunto não é apenas o dos textos em análise,

mas de toda a gramática de produção, numa relação de intertextualidade. Dessa forma, os "outros discursos" - o da cibernética, do desenvimentismo, da psicologia, da poética "tradicional" - estão presentes nos textos analisados através desses signos que, assim, tornam-se signos indiciais e auxiliam a explicar a relação sociedade-obra.

O fato de utilizarmos os substantivos e os adjetivos se liga a uma tentativa de pesquisar os conceitos acompanhados de sua qualificação, o que evidencia o juízo de valor, o elemento apreciativo.

É importante destacar que os textos se caracterizam por um movimento muitas vezes dialógico: há a proposta e defesa de uma nova poética, confirmada pelo ataque à "velha", e uma resposta às críticas feitas ao concretismo, cujas marcas estão nas próprias respostas, numa relação intertextual. Desse movimento de afirmação e negação decorre um valor apreciativo numa perspectiva até maniqueísta: existe uma nova poética válida, boa e uma velha poética anacrônica e incapaz de corresponder ao homem moderno. É a nível de adjetivação, especialmente, que essa dicotomia se exprime com maior força. É a mesma dicotomia desenvolvimento/subdesenvolvimento da ideologia desenvolvimentista.

3.1 - Novo x Velho

Embora sem dados numéricos, podemos afirmar que o adjetivo mais usado nos textos em estudo é o "novo (a) (s)". Curiosamente, novas não são as poesias recentes, de um ponto de vista temporal, mas sim aquelas que se inscrevem em determinados princípios, que lhes dêem contemporaneidade, no sentido de correspondência de concepções e procedimentos estéticos e não apenas a convivência no mesmo tempo cronológico. Vemos então que o "novo" se alia à concepção de "contemporâneo" como "moderno". Obras do final do século XIX, como a de Mallarmé, são novas, enquanto os poetas da geração de 45 são velhos, decadentes. Esse novo, surge como o válido, o bom, o avançado, que deve superar o "velho" - nova forma x velha forma.

Vejamos algumas ocorrências dos adjetivos que se inscrevem no campo semântico desse "novo" e os substantivos a que se vinculam:

semântica/ reações semânticas
 interpretação
 teoria da forma
 emoção
 sintaxe sonora
 rítmica
 realidade poética
 estruturação da linguagem
 arte de expressão
 ótica, acústica
 sintaxe, morfologia
 léxico
 mundo de formas
 conceito de composição
 problemas
 condições
 sentido de estrutura
 procedimento poético
 empresa
 cultura brasileira
 tendências (das artes visuais)
 tipo (de tipografia e propaganda)
 jornalismo
 técnicas (de jornalismo)
 unidade qualitativa
 palavra
 forma
 gênero de poema visual
 sistema (de linguagem)
 elemento
 homem/experiência humana
 espírito
 aparição
 plástica
 música eletrônica
 realidade
 criações históricas
 forma geral

mundo
 tradição poética
 exigências
 necessidades
 campos de possibilidades
 princípios
 probabilidades
 sensibilidade

Além desse elenco, ainda encontramos o adjetivo inovador, qualificando o substantivo poema e o prefixo neo, formando palavras como neo-barroco, que qualifica a produção poética de Haroldo de Campos, e neotipografia.

A nova linguagem também é caracterizada:

- a) nova linguagem poética
- sintética
 - substantiva
 - direta
 - comunicativa
 - estruturalmente conseqüente

e a novidade do sistema é enfatizada - "sistema fundamentalmente novo" - pela modalização adverbial, que também acentua outras ocorrências do adjetivo novo, como em "aparição inteiramente nova" ou em "criações históricas completamente novas". É como se o caráter do novo (que também aparece substantivado) necessitasse ser afirmado radicalmente. É sob o signo do novo que se instaura a Teoria da Poesia Concreta.

b) Moderno e contemporâneo: se alternam para qualificar vários substantivos, o que evidencia a identificação de sentido entre os dois adjetivos no discurso concretista. Algumas ocorrências:

mente	moderno(a)(s) e contemporâneo	{ teoria da informação. criações
estética		
música		
homem		
arte		

mundo	}	contemporâneo(a)(s)
tendência		
espírito		
poesia		
"forma mentis"		

pensamento moderno

Apesar de menos-recorrentes, vamos encontrar outros elementos lexicais que se inserem no campo semântico do novo/contemporâneo como: atualização, jovem (poeta), (desenvolvimento) recente e (música) de van-guarda.

A Poesia Concreta fica, dessa forma, vinculada ao novo, ao contemporâneo, como um valor positivo. Esse valor positivo é reafirmado através do repúdio ao velho, ao tradicional, que recebe valor negativo. O bom é o novo, a poesia concreta e seus antecessores "válidos", isto é, os escolhidos para comporem o "paideuma" do concretismo devido a afinidades teóricas. Os outros poetas - vivos ou mortos - são considerados "velhos", fossilizados - é a má tradição, a má poesia, através de cuja negação se afirma a "boa poesia". Esse conceito de má poesia está vinculado também à idéia de contemporaneidade pela negação: é má por ser anacrônica, por não corresponder ao "homem contemporâneo". Vejamos como isso se realiza ao nível lexical e sintático, isto é, na escolha do vocabulário e na sua organização sintagmática, que expressam "contra que" a "Poesia Concreta" se coloca:

- velho alicerce formal, silogístico-discursivo;
- alicerce formal híbrido, anacrônico, de coração atômico e courage medieval;
- ruínas de uma poética comprometida;
- palavras como "cadáveres em banquete";
- meios tradicionais;
- introspecção autodebilitante;
- discursivo - conteudístico - sentimental na poesia são fósseis gustati-

vos;

- pendor parnasiano;
- jargão desinfetado;
- poesia "bom-tom", sujeita a "clima";
- felicidade soneticista;
- juventude senilizada de precoces candidatos a "mestres";
- arte senil dos poetas oficiais;
- espíritos remansosos;
- lendas dessuetas;
- curupiras da cultura;
- rastro retrógrado;
- soluções convencionadas;
- ócio fungível;
- arte de senectude;
- noções tradicionais/hábitos tradicionais;
- lirismo anônimo e anódino;
- preguiçoso anseio;
- incursões petrificantes (a crítica) ;
- hábito metrificante;
- nádegas de cristal, órrosa;
- jargão lírico do após-guerra
vegetativo
reacionário
- saudosismo inútil, individualista;
- figura romântica;
- sectarismo e irracionalismo surrealista;
- poeta inspirado;
- "culinária fúnebre", especialidade de certa crítica;
- banho-maria vigente;
- trôpega tradição expressionista da arte moderna brasileira;
- estágio provinciano (da poesia brasileira);

- gelatinoso jargão lírico vigente, da poesia tradicional em verso;
- peste metafórico-liriferante (que assola a poesia nacional e mundial);
- caos poético individualista e indisciplinado;
- limbos amorfos do inconsciente;
- patinação descontrolada por pistas oníricas de palavras;
- subjetivismo arbitrário e inconseqüente;
- jogo oratório de conceitos;
- morna reação das estéticas de retaguarda e conformismo;
- misticismo artesanal;
- poesia-estado místico, poesia ato mágico, vivências para-poéticas;
- desejo decadendista de pulverização caótica
- alienação metafórica;
- antigo dadaísta (Tzara);
- "paraíso perdido" de retrocessos pusilânimes;
- estética solipsistas;
- barreira da lógica tradicional;
- paradoxos lógicos tradicionais;
- efeito aural;
- vício retórico nacional: "o mal da eloquência balofa e roçagantê";
- ventoinhas esfuziantes e estéreis do purismo: "saggistico";
- velhas ligaduras sintáticas;
- ranço discursivo;
- pirotécnica subjetiva.

Pode-se perceber, nesse rol de expressões, que os concretistas se colocam contra o "velho" em dois níveis: rejeitam uma posição estético-formal, incluindo tanto a poesia em verso "tradicional", "lírica", com todo o arcabouço sintático-discursivo-lógico-conteudístico, como a poesia surrealista, ambas consideradas subjetivas; e rejeitam também a crítica que valoriza a poética dita passadista e que repudia, por sua vez, o "novo" do concretismo. Nessa "resposta" à "crítica ao concretismo" está bastante explícito o caráter dialógico.

Há, generalizando, um enunciado negativo que pode ser resumido em: não o velho, mas o novo. Sendo correta essa afirmação, vamos encontrar em Carlos Vogt o fundamento teórico que corroborará o aspecto dialógico apontado:

"Há, com efeito, boas razões para admitir que o sentido de um enunciado negativo é sempre, num certo nível, a encenação de um diálogo com um interlocutor imaginário. Dizendo não-B, o falante representa uma enunciação virtual de B, e se opõe a esta enunciação. Em outros termos, não se pode enunciar não-B sem enunciar B, ou, mais exatamente, sem fazer enunciar B por um personagem cujo discurso é relatado: na língua, toda negação releva do discurso relatado".³⁰ (o grifo é nosso)

Inclusive, convém ressaltar que a adjetivação usada para qualificar as obras e a crítica "vigentes" são, no mínimo, irônicas, para não dizer pejorativas, visando produzir no leitor uma reação emocional de adesão. Fica, assim, mais forte a inter-relação texto-leitor, criando-se um discurso autoritário, que prescreve normas e distingue o que é bom do que é mau. Há dialogismo texto/leitor e texto/discurso relatado - relação intertextual.

Podemos esquematizar, a nível de proposta teórica concretista, algumas das oposições:

<u>- o que é afirmado -</u>		<u>o que é negado</u>
"Nova" Poesia: Concreta	X	"Velha" Poesia
- obra em progresso		- obra em regresso
- presentificação direta do objeto verbal		- subjetivismos encantatórios de efeito cordial
- objetual		- inobjetiva
- realismo absoluto		- realismo simplista e simplório

30. VOGT, Carlos. Linguagem, Pragmática e Ideologia. São Paulo, HUCITEC; Campinas, SP: FUNCAMP, 1980.

- novo sentido de estrutura
- sistemas de relações e equilíbrio
- lógica do olho: artística, sensível, sensorial,
- espaço = nova realidade rítmica
- linguagem que opere espaço-temporalmente
- técnica sintético-ideográfica
- poeta factivo
- lúcido trabalho intelectual, intuição mais clara
- poesia de criação: objetiva, concreta, substantiva
- ideograma
- ritmo espáciotemporal
- relativo-perene
- organização circular
- palavra = dado objeto
- comunicação de formas
- lógica poética
- produção industrial
- novas reações semânticas
- verso harmônico³¹
- sistema não-aristotélico
- organização sintática perspectivista
- encadeamento sucessivo e linear dos versos
- lógica conceitual, discurativa, científica
- espaço = veículo passivo, lombar
- poesia do tipo verbal-discursivo
- técnica analítico-discursiva
- poeta inspirada
- alusões, formalismos nirvânicos
- poesia de expressão subjetiva
- verso
- ritmo linear
- absoluto
- desenvolvimento linear
- palavra = objeto dado
- comunicação de conteúdos
- lógica tradicional, silogismo
- produção artesanal (anti-econômica, anacrônica, incompatível, incomunicável)
- velhas reações semânticas
- verso melódico
- sistema aristotélico.

31. Conceito extraído de Mário de Andrade.

Colocando-se então como a poesia adequada ao homem contemporâneo e negando as outras formas poéticas, a teoria concretista permite-nos confirmar, aqui, a relação com o contexto social vista nas homologias: é a idéia de progresso, de desenvolvimento, que deve sobrepor-se ao atraso, permitindo uma identificação com o homem da era industrial, tecnológica, científica, num nível de universalidade. Essa universalidade é vista, então, como de interesse geral - é a adequação ao "homem contemporâneo", numa visão de totalidade, sem considerar as contradições e os desníveis sociais e regionais. É um procedimento nitidamente ideológico, análogo à visão desenvolvimentista, que coloca o progresso econômico da sociedade brasileira, via industrialização, como de interesse geral. Quem se opõe, em qualquer nível, ao desenvolvimentismo, está se colocando contra os interesses da nação como um todo. Quem se opõe ao concretismo é retrógrado, obscurantista. Assim como o desenvolvimentismo iria resolver os problemas nacionais, o concretismo se arroga uma "ação saneadora" contra as "distorções de significação", contra o vício retórico nacional, ou seja, contra o atraso.

Essa contradição entre duas práticas poéticas, calcadas nas oposições novo/velho, moderno/antigo, progressista/retrógrado, se configura também nos conceitos de verdadeiro/não-verdadeiro, de válido/não-válido. Há um preceito, um código de valores que também se realiza no nível léxico-sintático-semântico: a escolha das palavras não é gratuita, nem sua organização sintagmática. Vejamos alguns exemplos, ainda a nível da adjetivação, constituída em sintagmas nominais:

- a linguagem poética: rica, original, nacional, internacional;
- poesia: construtiva, direta, sem mistério, dispensa interpretação;
- tradição (artística/histórica) viva;
- verdadeiros inventores da poesia contemporânea³²;

32. Os que compõem o paideuma mencionado.

- obras fundamentais da poesia (Mallarmé, Pound, Cummings);
- real estrutura;
- extraordinária epopéia moderna ("The Cantos", Ezra Pound);
- frase-objeto: verdadeira unidade poética;
- resultante válida atuante;
- poema autêntico.

Temos então a colocação de uma nova linguagem poética globalizante: ideal para o homem moderno, independente de nacionalidade, a que postula a verdadeira unidade poética, e possui a tradição viva e válida.

Nessa visão globalizante, outro aspecto reflete a idéia de universalidade, constituindo-se em mais um traço da gramática de produção conforme vimos demonstrando. Esse aspecto é a simultaneidade, presente em vários níveis: na colocação em contemporaneidade de autores de épocas diferentes (o paideuma), no tipo de percepção que o texto poético concreto exige, com base na teoria da Gestalt³³, e na tentativa de materialização dessa simultaneidade nos elementos lexicais. Há uma abundância de palavras compostas, que se constituem numa iconização do símbolo (usando a terminologia peirciana). Essas composições de palavras, com hífen ou não, aglutinam os elementos antes discretos, formando uma nova unidade que irá concretizar a globalização desses elementos. Entre os exemplos que podemos citar, provavelmente o adjetivo verbivocovisual (ou verbi-voco-visual) é o mais freqüente, por designar a própria qualidade de apreensão de um poema concreto, que se materializa nos elementos verbais, acústicos e visuais, concomitantemente. Outras ocorrências de compostos podem ser citadas, umas mais curiosas, outras menos:

33. Que também é visão de conjunto, percepção global dos elementos.

- estruturação ótico-sonora;
- tema gráfico-fonético;
- o olhouvido nuve³⁴;
- pugil/ismos³⁵;
- poesia sem verso;
- palavras-metáforas;
- espaço-temporalidade/espaço-temporal ou espáciotemporal;
- separa-e-une (iconizando a si própria)
- técnica sintético-ideogrâmica;
- nádegas de cristal, órrosa
- ponto-evento;
- claro-escuro;
- idéia-emoção/relação idéia-coisa/idéia-objeto autônoma;
- cronomicrometragem;
- culturmorfologia/culturmorfológico(a)(s);
- entidade todo-dinâmica;
- poema-planta;
- palavras-cabide ("portmanteau);
- círculo vico-vicioso;
- espaço-tempo;
- sentido pragmático-útilitário;
- organização poético-gestaltiana;
- funções-relações gráfico-fonéticas;
- estruturas e conteúdos artísticos;

34. Interessante sintagma, que concretiza, do lado do receptor, a percepção de uma estrutura verbivocovisual, ou ótico-sonora, ou gráfico-fonética.

35. Nítido acento irônico, com relação às vanguardas européias.

Composto irônico, refere-se à poesia lírica e à temática da rosa-órrosa: ó rosa horrorosa.

- observações - corolários;
- isomorfismo fundo-forma, espaço-tempo;
- fundo-e-forma-em-busca-de-identificação;
- olho-sobre-pernas-correndo;
- ou-VÊ-lê³⁷;
- poema palavra-puxa-palavra;
- vetor-de-estrutura;
- poema-objeto concreto/poema-concreto;
- retro-alimentação;
- servomecanismo;
- linha-membro;
- tentativa-e-erro;
- auto-lavra;
- gráfico-visual;
- rendimento-clímax;
- palavra-fonte;
- continente-conteúdo;
- levantamento crítico-criativo;
- sentido positivo-construtivo;
- palavra-montagem;
- "Poesia Concreta: tensão de palavras-coisas no espaço - tempo" (p. 45)

Esse grande uso de palavras compostas materializa também outra posição teórica do concretismo: a síntese. A técnica de composição é sintético-ideogrâmica e, se esses compostos não são ideogramáticos, pelo menos querem ser sintéticos, complementando o projeto de simultaneidade. Para haver apreensão simultânea dos elementos que compõem o poema (elementos verbivocovisuais), há que ser sintético!

37. Síntese ouvir, ver, ler dentro de um processo de simultaneidade.

Esses aspectos mutuamente complementares - síntese e simultaneidade - fazem parte da visão globalizante já referida, que não só se dirige ao "homem" de modo geral, mas também engloba as outras artes e atividades humanas. São constantemente mencionadas as influências mútuas, bem como a troca de experiências entre concretistas e músicos representantes da moderna música erudita dodecafônica e eletrônica (obviamente); a música de vanguarda de Webern, Stockhausen, Boulez e Michel Fano, dentre outros.

As afinidades da "nova poesia" com a música de concerto são normes e já apontadas em Mallarmé. Os problemas são comuns: romper com uma estrutura ultrapassada, "inadequada" (a música tonal), estar à altura da necessidade de uma "expressão artística contemporânea".

Augusto de Campos, por exemplo, descrevendo a obra de Mallarmé, fala em "motivos" preponderante, secundário e adjacente" (terminologia musical). Além desse exemplo, encontramos outros de referências à música:

- melodia contínua deslocada;
- sinteticamente serial/princípio serial;
- poema: partitura verbivocovisual;
- música eletrônica;
- série dodecafônica;
- tecedura contrapontística;
- músico/música contemporâneo(a);
- associações sonoras;
- música mais avançada: eletrônica;
- música concreta;
- triunvirato dodecafônico (Schönberg, Alban Berg, Webern);
- nova semântica e nova sintaxe sonoras;
- nova música instrumental e eletrônica;
- consciência musical.

Nessas referências à música, também fica evidente o processo seletivo: apenas a música que opera determinados princípios ligados ao contexto mundial de progresso científico e nega a música erudita convencional é considerada como de vanguarda. E só com essa "música válida para o homem de hoje" se estabelecem as afinidades: poesia concreta/música concreta.

Há uma "correlação íntima e desejada" não só com a música, mas também com as artes plásticas, dentro, no entanto, do mesmo critério seletivo - correlação com a música e as artes plásticas "verdadeiramente representativas" - música concreta, pintura concreta, poesia concreta. No campo das artes plásticas, o elemento retrógrado é a pintura figurativa, à qual se opõe o geometrismo da pintura concreta, por exemplo, o "neoplasticismo de Mondrian" (citado nos textos). Estabelecendo-se a relação pintura/poesia concretas, fala-se em um "número temático" para o poema, por analogia ao "número cromático" de um quadro concreto.

Décio Pignatari, no depoimento sobre a Exposição de Arte Concreta e Volpi, mostra a relação entre poesia e pintura concreta: o "tema típico do movimento" e os problemas visuais, comuns, da "estrutura dinâmica", além do princípio da "teoria da pura visualidade", informador do movimento concretista. (p.60)

As artes visuais em geral encontram-se relacionadas à poesia concreta, mas sempre dentro do mesmo critério seletivo do que se considera válido. E mais uma vez podemos levantar elementos lexicais e sintagmas que remetem ao universo das artes visuais e denotam a seletividade referida:

- pintura geométrica
- arte arquitetônica

- propaganda³⁸, anúncios luminosos;
- imprensa, rádio, TV;
- visualidade;
- técnicas de jornalismo;
- pensamento visual;
- tipografia funcional;
- realizações espaciais;
- cinema/Eisenstein/decupagem/montagem;
- sintaxe visual: proximidade e semelhança;
- etimologia pictográfica;
- quadro concreto;
- grande cineasta (Eisenstein);
- artes visuais, gráficas e tipográficas;
- correlação de pesquisas com as artes visuais e com a música;
- estrutura arquitetônica, neoplasticista das estrofes;
- Bauhaus.

Podemos observar, mais uma vez, os vários níveis em que o ocorre a globalização, a universalização: na idéia do "novo" por ser mais a adequado "ao homem", com a conseqüente negação do "velho"; e na inter-relação com as outras artes, num processo de síntese e de simultaneidade. Não é à toa que esses dois últimos aspectos são importantes princípios da poética concretista e, por isso mesmo, são palavras empregadas reiterativamente ao longo dos textos.

Mudando um pouco de ângulo, para captar outra face do mesmo problema, vamos encontrar a questão da tecnologia e da ciência "modernas",

38. Inclusive com referências aos cartazes de Maiakóvski.

próprias do "tal homem de hoje", englobadas também na teoria da poesia concreta. Já abordado esse aspecto na primeira parte desse capítulo, vamos aqui relacionar apenas alguns termos recorrentes os quais, empréstados das ciências que deles se apropriaram, evidenciam sua origem nos textos em estudo. Vejamos alguns:

a) da Psicologia: Gestalt e seus derivados

isomorfismo no sentido da Gestalt

parentesco isomórfico

conflito forma-fundo

percepção

estímulos óticos, acústicos, significantes

estímulo imediato

axioma

conceito

princípio

gestaltiano

estrutura do comportamento humano individual e social

b) da cibernética³⁹: entropia e informação

feed-back/feed-back negativo

retro-alimentação

servo-mecanismo

auto-correção

"memorizado"

rendimento subsequente

automatismo

controle organizador

cibernética (o próprio termo)

entropia negativa

39. Cf análise do poema Terra, anexo VI.

Quanto à utilização da terminologia e dos conceitos ligados à cibernética, a noção de entropia e de "feed-back" são muito caras aos concretistas. Podemos até dizer que no momento em que se dá a passagem da fase orgânico-fisiognômica para a fase geométrica-isamórfica, o processo é de auto-regulação, ou seja, de "feed-back". São os próprios concretistas que, revendo-se, alteram o curso de seu projeto poético. O mesmo ocorre mais tarde, por ocasião do "salto participante".

c) das ciências físicas e

matemáticas em geral : coluna ortogonal

setor triangular

ângulo reto

elementos triangulares

sulcos perpendiculares

triângulo, retângulo, trapézio,

paralelograma, vértice

vetor⁴⁰ qualitativo

< de desenvolvimento

campo vetorial

sistemas de funções proposicionais

geometria não-euclidiana

fissão nuclear/palavra físsil

atomização

mecânica interna/qualitativa

dinâmica vetorial

metamorfose vetoriada

linguagem de tipo físico-matemático

biologia matemática

40. Palavra muito freqüente.

matemática de composição
 método matemático
 termodinâmica
 campo relacional de funções
 racionalidade
 racionalismo construtivo, sensível
 conjunto relacional
 ciência
 forma geométrica-matemática
 geométrico-isomórfico
 meios eletrônicos
 sinteticamente serial⁴¹
 consciência (rigorosamente) organizadora
 estágio atual das ciências
 pensamento científico
 conhecimento científico moderno
 imagens alotrópicas⁴²
 física de Einstein
 experiências/experimento poético

d) da tecnologia e industrialização: recursos gráficos e tipográficos
 revolução industrial
 evolução da técnica
 técnicas de jornalismo
 revoluções do pensamento científico
 e filosófico

41. Também aplicado à música.

42. "Alotropia" (De alótopo + -ia) S.F. Fís-Quim. Fenômeno que consiste em poder um elemento químico cristalizar em mais de um sistema cristalino e ter, por isso, diferentes propriedades físicas". Dicionário Aurélio.

máquinas

automático/automatismo

progresso

Vê-se que o mesmo processo seletivo ocorre também na utilização das ciências e da tecnologia: é uma dada geometria, é a cibernética, é a física nuclear, é a industrialização. Signos de modernidade.

Há, portanto, nos vários níveis, um discurso que se constrói pela afirmação/negação, dogmatizando e globalizando princípios como os únicos adequados aos tempos modernos, eliminando as contradições. É o mesmo processo da ideologia dominante, no caso, o desenvolvimentismo. Em termos de reconhecimento, podemos dizer que este é um discurso de efeito ideológico: aquele que aparece como o único possível, remetendo, mais uma vez, ao contexto histórico. Outro traço da produção no produto.

Finalmente, resta observar mais dois elementos lexicais extremamente recorrentes e sobre os quais se fundamentam os textos: estrutura e palavra.

O termo estrutura vai dar toda a concepção do poema concreto: é uma estrutura e como tal deve ser percebido. O conteúdo é a própria estrutura. Essa noção de estrutura é referida de várias formas e se liga à noção de "forma" (fôrma?). Vejamos algumas ocorrências:

- vontade implacável de estrutura
- vontade lúcida de estrutura
- estrutura
 - rigorosa
 - ortogonal
 - coerente
 - dinâmica
 - não figurativa
 - lingüística
 - circular
 - aberta
 - pluridividida
 - capilarizada
 - econômica e reduzida
 - orgânica
 - matemática
- consciência estrutural

- lições estruturais
- poesia de estrutura
- estrutura-conteúdo
- estrutura unificada
- puro movimento estrutural
- consonância estrutural
- estrutura conteudística
- relação de estruturas
- valores estruturais
- estudo sistemático de formas
- dialética de formas
- invenção de formas
- forma mais ou menos aceita
- forma pura
- comunicação de formas
- poema = forma verbal
- novo mundo de formas: vetor para o futuro
- forma orgânica
- "parti-pris" formalista
- formalismo
- forma-informação

A ênfase na estrutura pode também ser interpretada como um traço do domínio estruturalista nas ciências humanas, especialmente na linguística, coincidente com o desenvolvimento tecnológico. Aliás, a linguística é citada algumas vezes, havendo um dos textos que dela se ocupa especificamente: é o "Moeda Concreta da Fala", de Augusto de Campos que, apoiando-se em Sapir, discute as relações poesia concreta/linguagem, fixando o princípio de normalização e verbificação.

Outro aspecto a ser apontado é que a própria linguística tem uma gramática de produção marcada pelo cientificismo o que, num certo mo

mento, conduziu ao estruturalismo de métodos ditos "científicos" e à visão imanentista da língua. Este elemento pode ser encontrado na Teoria da Poesia Concreta à medida que esta adota também uma postura imanentista: a final, a obra vale por si própria, pela sua estrutura.

A forma é tematizada em um poema (pois é, poema!) de José Lino Grünewald, de 1959, comentado por Haroldo de Campos no texto "Dois Novos Poemas Concretos".

f o r m a
r e f o r m a
d i s . f o r m a
t r a n s f o r m a
c o n f o r m a
i n f o r m a
f o r m a

Nesse poema, a forma (substantivo) se transforma e informa. Com o jogo da prefixação, materializa-se a informação semântica - cria-se o ícone a partir do símbolo.

A forma, aí, é também a palavra forma - e é sobre a palavra que se constrói basicamente a poesia concreta e não sobre o verso. Nos textos teóricos estudados, o termo palavra também se define pela afirmação/negação:

- | | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> - palavras não são meros veículos - palavra não é veículo de interpretação de um mundo objetivo - palavra é material de composição - palavras são | <ul style="list-style-type: none"> indigentes sem vida sem personalidade sem história túmulos-tabus campo magnético de possibilidades objeto dinâmico célula viva organismo completo com propriedades psico-físico-químicas vivas tacto antenas circulação coração | <ul style="list-style-type: none"> dúcteis moldáveis amalgamáveis |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|

Também aparecem como:

- palavras-cabide
- palavra justa
- palavra (é) físsil
- palavra nova
- palavra-puxa-palavra
- palavras simples
- palavra nua e seca
- escolha substantiva da palavra
- palavra-coisa

Sendo a palavra o elemento básico de composição do poema, o poeta concretista vai usá-la de forma a integrar os elementos verbi-voco-visuais, criando a estrutura conteúdo, pelo método ideogramático. Daí a nominalização e a verbificação constituírem uma característica dominante da poesia concreta.

Um problema crucial que se coloca, é o do conteúdo da palavra. De um lado, encontramos a proposta de esvaziamento conteudístico, como em estruturas matemáticas, mas por outro lado, há a consciência, por parte dos concretistas, de que a palavra é portadora de uma história e, mesmo que se deseje esvaziá-la totalmente de seu conteúdo, sempre haverá algum. De qualquer forma, a palavra é vista como coisa que vai constituir uma estrutura. É a reificação da palavra, o alienar-se no objeto - ele existe por si só e nos domina: somos agidos por ele.⁴³

43. Cf. Eco, Humberto - Do modo de formar como compromisso com a realidade, in Obra Aberta; 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1976.

4 - A Enunciação

Alguns aspectos curiosos podem ser observados no que diz respeito aos marcadores da enunciação nos textos teóricos do concretismo brasileiro. Parece-nos ter ficado bastante claro que o caráter social e dialógico da enunciação está presente de forma bem explícita nestes textos.

Considerando-se que são textos teóricos, explicativos, metalinguísticos e, por tudo isso, quase didáticos, poderíamos cair na tentação de considerá-los transparentes. Não é bem assim. Mais do que didáticos, os textos são argumentativos e até "jurídicos": dispõem sobre o que é bom e o que é mau para a poesia, marcados pelas asserções - sim/não - e pelo uso restritivo da adjetivação, como já demonstramos.

Dos vinte e sete textos estudados, três apresentam os índices de pessoa bem marcados: são escritos em primeira pessoa do singular, fazendo o enunciador emergir nitidamente em seu enunciado, assumindo-o. Dos vinte e quatro restantes, oito aparecem na primeira pessoa do plural e dezesseis na terceira do singular: o ele, que configura o apagamento do sujeito, próprio aos textos didáticos, à "história", segundo Benveniste. Os outros marcadores apontados, porém, incumbem-se de trazer o enunciador à tona: evidenciam-no e exigem seu posicionamento. Nos oito textos em que aparece o nós, porém, o sujeito está bastante marcado, pois fica evidente que não se trata do nós formal, o plural de modéstia (disfarce do eu, como o que usamos neste trabalho), mas realmente do EU + ELES, ou seja, nós, os concretistas. O discurso é, assim, assumido pelo grupo - e trata-se do grupo noigandres - que se sabe trabalhar em conjunto.

Dentre as marcas mencionadas, o tempo verbal surge de forma expressiva: arriscando a porcentagem (ah! os números), cremos que cerca de 90% dos verbos utilizados encontram-se no presente do indicativo. É o momento do discurso, a marca da enunciação. É também o signo da contemporaneidade, tão presente em todos os níveis e sentidos e corroborado pelos advérbios e locuções adverbiais de tempo que, também, remetem ao presente.

Nesse jogo entre sujeito e seu enunciado, aparece, especialmente nos textos em terceira pessoa, um outro sujeito, pelo menos estranho: a poesia concreta e/ou o poema concreto. Ambos aparecem como sujeito de verbos que, numa descrição semântica convencional, deveriam ter como sujeito seres que apresentassem traços do tipo [+ humano] ou, pelo menos, [+ animado] , [+ vivo] . Vejamos alguns exemplos desses enunciados:

A poesia concreta	elimina...
	responde...
	introduz...
	põe em xeque...
	busca instrumentos...
	não pretende...
	encara
	não se nutre...
	rejeita...
	não deixa de encontrar afinidades
ou O poema concreto	vige por si mesmo
	não se arroga funções catárticas.

Ora, haverá incompatibilidade semântica? Parece que não. E a razão disso está no próprio contexto da teoria concretista: à medida que o poema vale por si mesmo, que o sujeito se aliena em seu produto, o poema passa a ser o próprio sujeito. É o homem dominado por sua criação, envolvido, inexoravelmente reificado. Fica, no entanto, a oscilação entre o sujeito e a coisa, o objeto, marcada na enunciação. Reflexos do homem contemporâneo!

O outro aspecto a ser observado é o destaque, nos conjuntos de textos, dos "manifestos": "Nova Poesia: Concreta" (Décio Pignatari); "Poesia Concreta" (Augusto de Campos), "Olho por Olho a Olho Nu", (Haroldo de Campos) e o manifesto - síntese, escrito a seis mãos, "plano piloto para poesia concreta". Todos eles se distinguem dos demais por tentarem colocar em prática, mesmo a nível teórico, os princípios poéticos: nominalização e verbificação, ausência(?) de nexos gramaticais, tentativa de supresção dos sinais de pontuação, utilização especial do espaço (=branco da página). Nesses textos os verbos (poucos) se apresentam em terceira persoa do singular e no presente do indicativo (ver anexos).

Com essas colocações, não podemos nos furtar aos textos poéticos e à sua enunciação. Considerando aqueles que melhor representam o concretismo (segundo os próprios concretistas), isto é, os que superaram o verso como unidade de composição, vamos ver que os índices de enunciação não aparecem. É o apagamento total do sujeito da enunciação, gerando o texto transparente?

Aparentemente, é isso que acontece: a palavra-coisa, objeto útil, autônomo, estrutura significante e auto-corretiva. É ele que (m?) importa - o sujeito se anula diante de sua criação. Essa palavra reificada é, noutro nível, a própria fragmentação da sociedade capitalista e industrial, que separa produtor e produto.

Quando lemos alguns poemas de Haroldo de Campos, por exemplo os da série "fome de forma", de 1957 a 1959, vemos um curioso trabalho sobre a estrutura do provérbio. Segundo Antonio Cândido, o provérbio, assim como o lugar - comum e a repetição,

"são modos de petrificar a língua, de confinar o seu dinamismo a um código imutável, cuja principal função é eliminar a surpresa e, portanto, a abertura para novas experiências".⁴⁴

O que ocorre nesses poemas é a desconstrução e a reconstrução do próprio provérbio, numa estrutura repetitiva. Em vez de revolucionar a linguagem, não se reforçará a petrificação? Aliás, a enunciação dos provérbios, dos ditos populares, é marcada também pela transparência: qualquer enunciador pode assumir o enunciado. Por exemplo, vejamos o poema "vem navio":

44. Cândido, Antonio. O Mundo-Provérbio. in Revista Língua e Literatura, ano I, nº1, São Paulo, USP, 1974, p.103.

vem navio
 vai navio
 vir navio
 ver navio
 ver não ver
 vir não vir
 vir não ver
 ver não vir
 ver navios

Com os verbos VIR, IR, VER, acrescidos do substantivo navio e do negativo não, constrói-se a estrutura do poema: o vem ~~veva~~ inicial que se transforma em ver - ver e não ver - negando-se mutuamente os verbos até chegar à expressão final: ver navios, materialização da própria proa de um navio configurada na fisionomia do poema. Fica-se a ver navios! E só. Não há marcas de enunciação: ou o verbo está no infinitivo, nominalizado portanto, ou tem por sujeito o substantivo navio. Obviamente, sabemos que existe um sujeito da enunciação que não é navio! Mas este não se encontra marcado, não assume seu discurso. A cristalização do provérbio não é rompida - reforça-se, apesar da sua tematização poder ser analisada como uma forma de rompimento. Caminho aberto para pesquisa posterior.

Um poema concretista antológico, o "beba coca-cola", do Décio Pignatari, coloca-nos diante da última perspectiva: uma forma de rompimento com a cristalização, neste caso, do "slogan".

beba coca cola
 babe cola
 beba coca
 babe cola caco
 caco
 cola
 cloaca

Aqui parece que o sujeito da enunciação, bem como o destinatário da mensagem, estão marcados pelo uso do imperativo. O "slogan" é gradualmente desmontado, até chegar à "cloaca". Negação evidente da publicidade de uma empresa símbolo do capital internacional, trazendo para o poema as relações sociais que aparecem na própria interação entre o sujeito da enunciação e o destinatário do poema.

Essas afirmações evidenciam, de um lado, possibilidade de, a partir da enunciação destes textos (englobando outros, evidentemente), estudar como se dá, e em que medida, o apagamento ou não do sujeito e seu significado ideológico. Fica como sugestão para outros trabalhos. De qualquer forma, as relações texto/contexto estão colocadas.

5 - Ainda as Relações Textos/Contexto Social

Como demonstramos, as marcas do momento histórico - no caso a década de 50 e a ideologia desenvolvimentista - são muito nítidas. Há, realmente, os traços da "gramática de produção" no produto. Resta, agora, refletirmos um pouco sobre a natureza dessa relação entre a obra e a sociedade.

Partindo dos próprios textos estudados, vamos encontrar essa relação como sendo de estruturas - a poesia concreta não é (ainda) "engajada". Assim, Haroldo de Campos afirma que

"Somente no plano histórico-cultural, poderemos encontrar uma relação entre o poema - objeto concreto e um conteúdo exterior a ele: relação, porém, que será, ainda uma vez, uma relação de estruturas. Assim, será a 'fisiognomia de nossa época' (a revolução industrial, as técnicas do jornalismo e da propaganda, a cosmovisão oferecida pelas revoluções do pensamento científico e filosófico a teoria da comunicação rasgada pela cibernética, etc) a provável estrutura conteudística relacionada como o conteúdo-estrutura do poema-concreto,...". (p. 73)

Esse ponto de vista fica ainda mais claro quando, no mesmo texto, explicando o poema "terra", Haroldo refere-se a essa conexão de estruturas e cita a estrutura de "feed-back". Visão estrutural-ista.

Em 1959, portanto dois anos após o texto acima citado ter sido escrito, Décio Pignatari toca nessas relações, já antecipando a questão do "engajamento", que será anunciado em 61. É o texto "Construir e Expressar". Nele, Décio refere-se explicitamente às relações de produção capitalistas, considerando, no entanto, que o poema deve ser racional - como a máquina "amada" pelo operário - para, também como a máquina, ensinar o operário a agir, a resistir. É um texto incisivo, imperativo (inclusive nos verbos), que opõe, ao poema tradicional engajado, a poesia concreta, cuja impessoalidade passa a ter função coletiva.

Essas considerações, que já são traços da própria crise hegemônica do desenvolvimentismo e deixam entrever as contradições sociais cada vez mais agudas, completam-se no "post-scriptum" ao "plano-piloto": a arte, para ser revolucionária, deve ter uma forma revolucionária.

Chegamos, assim, ao problema central dessas relações: o concretismo seria conivente com o sistema social que o produziu ou uma forma de resistência a ele, como parecem querer os concretistas no final da dé cada de 50?

Os dois poemas comentados no item anterior permitem respostas contraditórias a essa questão, como são contraditórias as análises feitas sobre esse aspecto do concretismo brasileiro.⁴⁵ Há quem o julgue a serviço do capitalismo e há quem o considere uma forma participante.

Maria Lúcia Santaella Braga defende a idéia de que o concretismo é uma espécie de resistência à ideologia dominante, embora não diga isto explicitamente:

"A história tem provado que não são as obras que tagarelam ou diretamente retratam seu contexto social as que estão realmente inseridas no seu tempo-espço. O simples fato de comunicarem imediatamente seu conteúdo, já indica o fato de que falam sobre e dentro de um espaço-tempo anterior e já conhecido. Isto porque tendemos a ver como conteúdo do presente as formas já assimiladas do passado. Daí que as formas artísticas isomórficas ao presente, e por isso mesmo profundamente reveladoras das contradições do seu tempo-espço, sejam vistas como alienadas. O criador não é aquele que está 100 anos à frente. Está, isto sim, em intensidade no seu aqui e agora. (...)

O raro poder do artista, antena da raça, que comumente chamamos profético, é o de estar tão intensamente no seu presente que pré-sente no presente seu devir. E mais que isso: traduz esse inteligir-pré-sentir em forma. Esse o desajuste do criador, que aliás não é dele, mas de seus contemporâneos".⁴⁶

45. Cf, p. ex., Castro, Luiz Paiva de. Concretismo e Participação, in Re-
vista Tempo Brasileiro, nºIII, R.J., Ed. Tempo Brasileiro, 1963.

46. Braga, Maria Lucia Santaella. Produção de Linguagem e Ideologia. S.P.
Cortez, Editora, 1980.

Texto sob encomenda, corrobora a própria auto-visão concretista. Talvez, a nível da produção poética, haja algo desse pré-sentir, como vimos no poema "beba coca-cola", do Décio. Porém, parece-nos que a nível da produção teórica nos anos 50, o concretismo muito mais aderiu ao desenvolvimento do que resistiu ao sistema. Afinal, a transformação por que passava a sociedade, pré-sentida pelo concretismo tão mergulhado no seu presente, era a do crescimento econômico, a da passagem para um modelo industrial, e não a transformação do próprio sistema social. E o concretismo procurava adequar-se a esse sistema, buscando a presentificação e não a projeção para o futuro, por exemplo. Num outro poema, encontramos até a tematização da questão do petróleo (nacionalistas x entreguistas) típica de um "poema participante".

preto		
preto	um	jato
preto		
preto	um	óleo
preto		
preto	um	fato
preto		
preto	petróleo	nosso
		nosso
		nosso
		nosso
		nosso
		nosso
		nosso
	nosso	petróleo

José Lino Grunewald — 1957

E, finalmente, o próprio tempo e a contemporaneidade, tão concretista, aparecem no poema de Décio "caviar", de 1959, exemplo do "poema engajado":

caviar o prazer

prazer o porvir

porvir o torpor

contemporarizar

Nas analogias caviar/cavar ligado a prazer e, num crescendo, o entorpecimento do futuro conduzem à tematização de um processo alienante, que chega à síntese na última palavra (verso?), carregada de significa
ções:

(con)tempo

contemplar

contemporar

temporalizar

Sobre esse mesmo poema (e problema) dizíamos noutro trabalho:

"o poema iconiza(...) a inconsciência a respeito da vi
da e de seus problemas, a qual assola as sociedades a-
bastadas, com seus homens que simplesmente se deixam le
var, na busca de uma ascensão social, pela ânsia de con
sumir sem pensar - caviar: o torpor".⁴⁷

Porém, apesar desses vislumbres de resistência, de denúncia, o que a 'Teoria' prega é a ditadura da forma, da estrutura (haverá abertu
ra?). Será realmente a alteração da forma uma forma de resistência?

Estudando a poesia como resistência, Alfredo Bosi considera a poesia-metalinguagem, a poesia-mito, a poesia-biografia, a poesia- sáti-

47. Andaló, Maria Lucia B. C. Poesia e Compromisso, in Revista Travessia, nº3, Fpolis, UFSC, dez. 1981

ra, e a poesia-utopia como caminhos de resistência. Deles, a poesia-meta_ linguagem tanto pode ser reificação como resistência. Parece-nos que o concretismo se enquadra no primeiro aspecto:

"Toda vez que por 'metalinguagem' entendo o domínio an_tecipado e vinculante de um código, estou diante de um estágio avançado de reificação do fazer poético: é a i_ deologia acadêmica, que, já na fase tecnicista, põe a nu o seu 'Know-how'".⁴⁸

E, para completar, é o próprio Alfredo Bosi quem corrobora nossa interpretação, no final do mesmo artigo:

"O trabalho da poesia pode também cair sob o peso morto de programas ideológicos: a arte pela arte, tecnicista; a arte para o partido, sectária, a arte para o consu_ mo, mercantil. Não é, por certo, dessas formas ocas e servis que tratam as páginas precedentes, mas daquelas em que a ruptura com a percepção cega do presente levou a palavra a escavar o passado mítico, os subterrâneos do sonho ou a imagem do futuro".⁴⁹

Este é um campo aberto para novas pesquisas.

48. Bosi, Alfredo. Poesia Resistência, in O Ser e o Tempo da Poesia. São Paulo, Cultrix, EDUSP, 1977, pp.148-149.

49. Idem, ibidem, p.192.

REFLEXÕES FINAIS

Mais do que uma conclusão convencional, este trabalho suscita reflexões e busca de algumas respostas.

Nosso ponto de partida foi a tentativa de evidenciar, nos textos, as relações entre a língua, a literatura e a sociedade, num trabalho inter-disciplinar. Parece que conseguimos, em grande parte graças ao conceito de "gramáticas" de Eliseo Verón, que nos permitiu estabelecer as relações necessárias.

Ficou claro também, para nós, que é possível aprofundar essas análises, articulando elementos da sociologia da literatura e das novas pesquisas lingüísticas, como a semântica argumentativa e a semiótica, dentro da perspectiva de uma ainda futura ciência das ideologias. Aliás, as novas pesquisas em lingüística, a nosso ver, encaminham-se mais para uma Filosofia da Linguagem, o que permitirá englobar os elementos hoje desconsiderados ou não formalizados.

Neste trabalho,^o procuramos partir da visão do todo para chegar às partes, reintegrando-as na totalidade. Porém, detalhando a análise, muita coisa ainda poderá ser feita. Por exemplo, parece ser um campo muito

rico o estudo das comparações e oposições que aparecem nos textos estudados, à luz da semântica argumentativa pesquisada por Carlos Vogt. Para ele,

"O sentimento era de que o comparativo representava uma estrutura privilegiada do intervalo: a intuição de que ele guardava, de alguma forma, a força primitiva de um julgamento que, antes de dizer o grau ou a medida, situava o homem diante do mundo e, de dentro desta situação, confundia-os na subjetividade do ponto de vista"⁽¹⁾ (grifo nosso)

Além desse fértil veio para as pesquisas, o estudo da enunciação, especialmente nos poemas, apenas aventado neste trabalho, provavelmente conduzirá à confirmação do que pesquisamos aqui, além da descoberta de aspectos inusitados. Também dentro da enunciação, seria interessante distinguir os três autores: suas marcas, seu modo de emergir no discurso, seu comprometimento, sua produção poética em confronto com a teórica.

Um aprofundamento no estudo morfo-sintático também pode ser feito e integrado na análise maior, utilizando-se dados estatísticos e, numa adequação ~~maior~~ ao objeto estudado, beneficiando-se da velocidade do computador.

Estas são algumas idéias de trabalho, sem perder de vista, no entanto, o caráter social da linguagem - não em termos abstratos, como queria Saussure, mas em toda a sua concretude. Nessa perspectiva, sair da parte em busca de um todo mais amplo também é fonte de pesquisa: qual seria a "gramática de produção" das vanguardas; do desenvolvimentismo; do paideuma concretista? Quais as identidades? Quais as diferenças? Por que esses sentidos foram produzidos naquele momento? As perguntas são inúmeras.

(1) Vogt, Carlos. O intervalo semântico. São Paulo, Ática, 1977, p.321.

ras. Buscar as respostas é o desafio.

Devemos ressaltar, também, que as pesquisas com a linguagem, buscando na análise do discurso as relações com os fenômenos ideológicos e, portanto, sociais, abrangem várias áreas: aqui mesmo, na nossa Universidade, publicações da Pós-Graduação em Direito evidenciam essa linha de pesquisas.

Outra questão que nos colocamos, ou melhor, que nos colocaram, é a de que esta não seria uma dissertação de lingüística mas sim de Literatura. Como demarcar a fronteira? Os instrumentos utilizados saíram de fontes variadas: sociologia, história, teoria literária e, até, lingüística! Trabalho interdisciplinar? Mais do que isso: trabalho com linguagem e de linguagem. É só foi possível fazê-lo após ultrapassar, e vencer, a "lingüística" imanentista.

Valeu a pena. Vale, também, continuar.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ADORNO, Teodor. Conferência Sobre Lírica e Sociedade, in Os Pensadores, vol. XLVIII, S.P. Ed. Abril.
- ADORNO, Teodor e HORKHEIMER, Max. O Iluminismo como Mistificação de Massa, in Teoria da Cultura de Massa, org. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Ed. Saga, 1969.
- ALTHUSSER, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado. 3ª ed., Lisboa, Ed. Presença, 1980.
- ANDALÓ, Mª Lucia B. C. Poesia e Compromisso, in rev. Travessia, nº3, Florianópolis, Ed. UFSC, dez. 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e Filosofia da Linguagem. São Paulo. Ed. Hucitec, 1979.
- BARTHES, Roland. O Grau Zero da Escritura. São Paulo. Ed. Cultrix. 1974.
- _____. Elementos de Semiologia. São Paulo. Cultrix. EDUSP, 1971.
- _____. Mitologias. 4ª ed. São Paulo. Difel, 1980.
- _____. O Prazer do Texto. São Paulo. Perspectiva. 1977.
- BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. O Governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política, 1956-1961. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte no Tempo de suas Técnicas de Reprodução, in Sociologia da Arte, IV. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.

- BENSE, Max. Pequena Estética. São Paulo. Editora Perspectiva, 1975.
- BENVENISTE, Emile. Problemas de Linguística Geral. São Paulo. Companhia Ed. Nacional. EDUSP, 1979.
- _____. Problèmes de Linguistique Générale II. Paris. Gallimard. 1974.
- BEZERRA, Antonio Ponciano. Raízes do Pensamento Lingüístico: Limites e Omissões. Tese de Mestrado. UFSC. 1979.
- BOSI, Alfredo. O Ser e o Tempo da Poesia. São Paulo. Ed. Cultrix/EDUSP, 1977.
- BRAGA, M. Lucia Santaella. Produção de Linguagem e Ideologia. São Paulo. Cortez Editora. 1980.
- _____. Lingüística e Poética. in tese de doutoramento, USP.
- CALVET, Louis-Jean. Saussure: Pró e Contra. São Paulo. Ed. Cultrix, 1977.
- _____. Langue, Corps, Société. Paris. Éditions Payot, 1979.
- CAMPOS, Augusto, et alii. Teoria da Poesia Concreta - Textos críticos e manifestos - 1950-1960. Ed. Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. Metalinguagem. São Paulo. Editora Cultrix, 1976.
- _____. Aspectos da Poesia de Vanguarda no Brasil e em Portugal, in Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- _____. Xadrex de Estrelas: percurso textual- 1949-1974. São Paulo. Perspectiva, 1976.
- _____. , org. Ideograma - Lógica, poesia, linguagem. São Paulo. Cultrix/EDUSP, 1977.
- _____. A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios. 3ª ed. São Paulo. Perspectiva, 1975.
- CÂNDIDO, Antonio. O Mundo Provérbio. in Revista Língua e Literatura, ano I, nº1, São Paulo, USP, 1974.
- CASTRO, Luiz Paiva. Concretismo e Participação. in Rev. Tempo Brasileiro nºIII. Rio de Janeiro. Ed. Tempo Brasileiro. Março, 1963.
- CARDOSO, Miriam Limoeiro. Ideologia do Desenvolvimento - Brasil: JK-JQ. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- CHAUÍ, Marilena. Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas. 2ª ed. São Paulo. Ed. Moderna. 1981.

- CHOMSKY, Noam. Aspectos da Teoria da Sintaxe. Coimbra. Armênio Amado. editor, sucessor, 1975.
- ____ Linguagem e Pensamento. 3ª ed. Petrópolis. RJ, Ed. Vozes, 1973.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. Semiótica, Informação e Comunicação. São Paulo. Ed. Perspectiva. 1980.
- DUBOIS, Jean. Énoncé et énonciation, in Langages 13, Paris, Didier-Larousse, 1969.
- DUCROT, Oswald. Princípios de Semântica Lingüística (dizer e não dizer) São Paulo, Ed. Cultrix. 1977.
- ____ Estruturalismo e Lingüística. 2ª ed. São Paulo. Cultrix. 1971.
- ECO, Humberto. A Obra Aberta. São Paulo. Editora Perspectiva. 1976.
- ____ As Formas do Conteúdo. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1974.
- FAUSTINO, Mário. Poesia-Experiência. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- FREGE, Gottlob. Lógica e Filosofia da Linguagem. São Paulo. Cultrix. EDUSP, 1978.
- FREIRE, Paulo. Ação Cultural para a Liberdade. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra. 1978.
- GODELIER, Maurice. Pouvoir et Langage. in Communications 28, Paris, ed. Beuil, 1978.
- GOLDMANN, Lucien. Dialética e Cultura. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1979
- ____ A Sociologia do Romance. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1976.
- HALL, Stuart et alii. Da Ideologia. Rio de Janeiro, Zahar, 1980.
- HARNECKER, Marta. Os Conceitos Elementais do Materialismo Histórico. 1973
- JAKOBSON, Roman. Lingüística e Comunicação. São Paulo. Cultrix. 1971
- ____ Lingüística. Poética. Cinema. São Paulo. Perspectiva, 1970.
- ____ Les Embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe. in Essais de Linguistique Générale I. Paris. Les Editions de Minut, 1963.
- KEMPSON, Ruth M. Teoria Semântica. Rio de Janeiro. Zahar Editores. 1980.
- KOTKE. Flávio R. A não-Circularidade do Círculo de Bakhtin. in Revista Tempo Brasileiro nº 51, Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro, 1977.
- ____ Literatura e Sistemas Intersemióticos. São Paulo. Cortez. Autores Associados, 1981

- KRISTEVA, Julia. Introdução à Semanálise. São Paulo. Ed. Perspectiva. 1974.
- LIMA, Luiz Costa (org.) Teoria da Cultura de Massa. Rio de Janeiro. Ed. Saga, 1969.
- MARTINET, André. Conceitos Fundamentais da Lingüística. Portugal, Ed. Presença; Brasil, Liv. Martins Fontes. 1976.
- Mc LELLAN, David. As idéias de Marx. São Paulo. Cultrix., 1977.
- MDRRIS, Charles W. Fundamentos da Teoria dos Signos. Rio de Janeiro. Eldorado Tijuca; São Paulo. EDUSP, 1976.
- MDUNIN, Georges. A Lingüística do Século XX. Lisboa. Editorial Presença (Portugal). Livraria Martins Fontes (Brasil), 1973.
- PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica e Filosofia. São Paulo. Cultrix. Ed. USP, 1975.
- _____. Escritos Coligidos, in Os Pensadores Vol.XXXVI. São Paulo. Ed. Abril, 1974.
- _____. Semiótica. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1977.
- PIGNATARI, Décio. Informação, Linguagem, Comunicação. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1976.
- _____. Semiótica e Literatura. São Paulo. Ed. Perspectiva. 1974.
- _____. Poesia pois é Poesia. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- _____. Comunicação Poética. 2ª ed. São Paulo. Cortez & Moraes, 1978.
- _____. A Situação Atual da Poesia no Brasil, in Anais do Segundo Congresso de Crítica e História Literária. Faculdade de Filosofia de Assis, SP julho de 1961.
- _____. et alii. Invenção. Revista de Arte de Vanguarda. nº 5. ano 6, dez, 1965. jan. 1967.
- PINTO, Antonina Coelho. Os Marcadores da Enunciação: sua realização no discurso escolar. Dissertação de Mestrado, UFSC, junho 1980.
- PONZIO, Augusto. Gramática Transformacional e Ideologia Política. in Lingüística, Sociedade e Política. Lisboa. Edições 70, 1975.
- POUND, Ezra. ABC da Literatura. São Paulo, Cultrix, 1977.
- PRÉVOST, Claude. Literatura, Política, Ideologia. Lisboa. Moraes Editores, 1976.
- RICOEUR, Paul, Interpretação e Ideologias. organização, trad. e apresentação de Hilton Japiassu.R. de J. Franc. Alves, 1977.

- ROBIN, Regine. História e Linguística. São Paulo. Cultrix, 1977.
- SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de Linguística Geral. 6ª ed., São Paulo, Cultrix, 1974.
- SCHMAIDERMAN, Boris. A Poética de Maiakóvski através de sua Prosa. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- SEARLE, John R. Les actes de langage. Paris, Hermann, 1972.
- SODRÉ, Nelson Werneck. A Verdade Sobre o ISEB. Rio de Janeiro, Avenir, 1978.
- TOLEDO, Caio Navarro de. ISEB: Fábrica de Ideologia, 2ª ed., São Paulo, Ática, 1978.
- VERON, Eliseo. Semiosis de l'ideologique et du pouvoir in Communications, nº 28, Paris, Ed. Seuil, 1978.
- _____. Ideologia, Estrutura e Comunicação, 2ª ed., São Paulo, Cultrix, 1977
- _____. A Produção de Sentido. São Paulo, Cultrix, EDUSP, 1980.
- VOGT, Carlos. O Intervalo Semântico. São Paulo, Ática, 1977.
- _____. Linguagem, Pragmática e Ideologia. São Paulo, HUCITEC; Campinas-SP FUNCAMP, 1980.
- WIENER, Norbert. Cibernética e Sociedade. São Paulo. Cultrix, 1973.
- WILLIAMS, Raymond. Marxismo e Literatura. Rio de Janeiro. Zahar Ed., 1979

A N E X O S

ANEXO I

POETAMENOS

augusto de campos

ou aspirando à esperança de uma

KLANGFARBENMELODIE

(melodiadetimbres)

com palavras

como em Webern:

uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor:

instrumentos: frase/palavra/sílaba/letra(s), cujos timbres se definam p/ um tema gráfico-fonético ou "ideogrâmico".

∴ a necessidade da representação gráfica em cores (q ainda assim apenas aproximadamente representam, podendo diminuir em funcionalidade em ctos casos complexos de superposição e interpenetração temática), excluída a representação monocolor q está para o poema como uma fotografia para a realidade cromática.

mas luminosos, ou filmletras, quem os tivera!

reverberação: leitura oral — vozes reais agindo em (aproximadamente) timbre para o poema como os instrumentos na klangfarbenmelodie de Webern.

(Publicado originalmente como introdução à série *poetamenos* (janeiro/julho 1953). em *noigãndres*, n. 2, São Paulo, fevereiro de 1955.)

A arte da poesia, embora não tenha uma vivência função-da-História, mas se apóie sobre um "continuum" meta-histórico que contemporaniza Homero e Pound, Dante e Eliot, Góngora e Mallarmé, implica a idéia de progresso, não no sentido de hierarquia de valor, mas no de metamorfose vetoriada, de transformação qualitativa, de culturmorfologia: "make it new".

"A ordenação do conhecimento, de sorte que o próximo homem (ou geração) possa encontrar da maneira mais rápida a parte viva do mesmo, e gastar o menos tempo possível com caminhos obsoletos"¹ é a metodologia crítica, tácita ou expressa, que conduz à obra de criação.

Assim, na música contemporânea, vemos um Pierre Boulez, atraídos de uma "separação drástica" preliminar de autores, no sentido poundiano da expressão, operar uma síntese qualitativa de Stravinski e do triunvirato dodecafônico vienense (Schönberg, Alban Berg e Webern), o primeiro, pela contribuição rítmica, os demais pela elaboração de uma nova semântica e uma nova sintaxe sonoras, com ênfase, sobretudo, em Anton Webern², operação esta que se põe no limiar de suas próprias pesquisas, e de Fano, de Stockhausen, de Phillipot, no campo da nova música instrumental e eletrônica. Não nos surpreende, porém, a vitalidade que, para muitos, pareceria iconoclastica, de sua postura de fé: "Webern não era previsível: para poder viver utilmente após ele, não se poderá continuá-lo, é preciso esquarejá-lo".

1 Pound, "Date line" em *Make it New*, 1935, New Haven — Yale University Press, pág. 5. Guy Davenport, em "Pound and Frobenius", na coletânea *Motive and Method in the Cantos of Ezra Pound*, Columbia University Press, N. York, 1950, pág. 48, vincula esse trecho às concepções do antropólogo Frobenius, cuja "Kulturmorphologie" (transformação de culturas) é uma das idéias mestras da obra crítica e artística de Pound.

2 Ver: "Moment de J. S. Bach", em *Contrepainis*, VIIme. Cahier, Paris, págs. 72-86; "Éventuellement..." em *La Revue Musicale* — *L'Oeilure du XX.*, Siècle, Paris, págs. 117-147, ambos por Pierre Boulez.

É é sintomático que essa ferrenha ânsia de superação cultural-morfológica se manifeste, em tais termos, justamente no campo da música pós-dodecafônica, quando é sabido como a própria técnica dos doze sons é ainda encarada pela maior parte sob a lente deformante da inumanidade apocalíptica. Sirva de exemplo o beco-sem-saída fáustico, o inferno glacial vislumbrado por Thomas Mann nesse método de compor, que ele chamou de "constelação", ao engendrar a "persona" de Adrian Leverkühn, liântropo desesperado e último da grandiloquência romântica em colapso frente à guerra total da revolução schönberguiana.³

O momento, portanto, reclama a higienização dos mitos. O avatar fáustico é apenas um dos dragões-chineses, uma das carantonhas de artifício de que se servem aqueles que investem a arte de uma "função catártica" precipua, espécie de clister do coração acrescido, às furtadelas, ao elenco portátil dos de-coctórios.

Mais agudas, mais enquistadas, e, assim, urgindo uma fumi-gação de raiz, dado o seu processo contumaz e atraente de ossificação, são certas tendências — aliás, bem definidas entre nós — de "estilização", de "pausa que refresca" formal, cuja patologia é o mesmo Pierre Boulez quem discerne, ao lóbrigá-las, no caso da música atual, como "imensas nostalgias de confortos salutareis".

O lirismo anônimo e anódino, o amor às formas fixas do vago, que explica, em muitos casos, a "redescoberta" do soneto à guisa de "dernier cri", são manifestações sobejamente conhecidas desse preguiçoso anseio em prol do domingo das artes, remanso onde a poesia, perfeitamente codificada em pequenas regras métricas e ajustada a um sereno bom tom formal, aparelhada de um patrimônio de metáforas prudentemente controlado em sua abastança pequeno-burguesa por um curioso poder morigerador — o "clima" do poema — pudesse ficar à margem do processo cultural, garantida por um seguro de vida fiduciado à eternidade. Esse novo arcadismo, convencionalizado à sombra de clichês, sancionando a preguiça e a omissão como atitude frente aos problemas estéticos, auto-limitado por um senso autár-

3 Schönberg foi o primeiro a repudiar a caracterização fáustica de Th. Mann. Diz H. H. Stuckenschmidt em *Arnold Schönberg*, Atlantis Musikbücherei, Atlantis Verlag, Zürich, pág. 118: "É sabido, como ele (Schönberg) se voltou de maneira agressiva contra Thomas Mann, quando se sentiu ferido através do *Doutor Fausto*. Essa controvérsia na qual nenhuma conciliação é mais possível, forçou a muitos, partidários de ambos os opositores, a penosas decisões".

Não é sem motivo que o "olho de Medusa" da crítica — de uma certa crítica, pelo menos — tão incisivamente descrito por Sartre, encontra entre nós campo fácil para suas incursões pertrificantes: há qualquer coisa de funerário nos paraísos perdidos. A palavra "mestre", no jargão de muitos militantes de rodapé, soa, como nenhuma outra, a dobre de finados.

A arte é uma coisa viva. "Art is a joyous thing", disse Pound. Uma coisa alegre. É tempo de se libertar a obra de arte erativa da tralha de matraca e da mística do pecado original com que o conformismo das estéticas "paradisíacas" procura ferretê-la para garantia da salubridade convencionada de suas estâncias de ócio fungível: "intelectualismo", "formalismo" e outros tantos falsos pejorativos, "lendas dessuetas" na expressão de Boulez, que epitomiza o "papel interpenetrado da sensibilidade e da inteligência em toda criação" com palavras que precisam ser meditadas:

"Último resíduo do romantismo, concebem-se sempre as pesquisas teóricas como um ciclo fechado, não coincidente com as criações propriamente ditas, como já mencionamos. Desembacemo-nos dessa lenda dessueta: não pode ser assim, sob pena de asfixia mortal. Uma lógica conscientemente organizadora não é independente da obra, mas contribui para criá-la, está ligada a ela em um circuito reversível; pois é a necessidade de precisar o que se quer chegar a exprimir que traz a evolução da técnica; esta reforça a imaginação que se projeta, então, para o não percebido, e assim, em um perpétuo jogo de espelhos, se processa a criação; organização viva e vivida, fazendo possíveis todas as aquisições, enriquecendo-se a cada nova experiência, completando-se, modificando-se, mudando mesmo de acentuação."

"Colher no ar uma tradição viva" é culturmorfologia aplicada à poesia. Assim o fez Pound delimitando o campo de forças que serviu de base a sua obra, que ilumina o meio século. O músico contemporâneo que provê, no mesmo sentido, as necessidades de sua sensibilidade criativa integra-se, também, conscientemente, no processo. Não é muito esperar-se do intelectual brasileiro, em 1955, que pondere essa dialética.

(Publicado originalmente no *Diário de São Paulo*, 5-6-1955; republicado em *O Jornal*, R. de Janeiro, 7-8-1955).

quico-solipsista de "métier" que excomunga a permeabilidade entre as soluções poéticas, musicais ou das artes visuais (por uma ignorância apriorística e não poucas vezes agressiva!), tem como palavra-senha entre nós o conceito de *humano*. Como se a bela, a nobre, a fecunda palavra *humano* fosse um vocábulo-eunuco, destinado a nomear a esterilidade ao invés da criação. Outro tipo de estética, que se pretende revolucionária sob o ponto-de-vista conteudístico, constrói, com ligeiras modificações, seu paraíso doméstico, negando pura e simplesmente qualquer integração da literatura brasileira num plano de experiência internacional, por razões de tropicalismo porquemeufanista, como se lhe fosse destinado, sem remissão, o papel de literatura exótica ou de exceção. Sintomático é, porém, que aos laboratórios de física-nuclear ou às especulações filosóficas o trópico não é compelido a afetar...⁴

Não poucos equívocos se devem à sutileza do processo cultural-morfológico, cuja dinâmica vetorial se faz, às vezes, por linhas de força tão tênues que certos artistas, cuja obra registra isolados ápices criativos, perdem o pé na fluência do processo, e acabam, de uma forma ou de outra, morfinizados pela nostalgia do jogo sem imprevistos, produzindo uma arte de senectude cujo álbi é o descanso remunerado e que vive às expensas dos dividendos menstuais das chamadas "peças antológicas". No entanto, o "Canto 85" de Ezra Pound, publicado em *The Hudson Review* (Vol. VII, n.º 4, Winter, 1955), é uma arrancada qualitativa na obra em progresso do poeta septuagenário.⁵

4 Sartre, cuja concepção do homem total — "totalmente alistado e totalmente livre" — é um ponto de partida lúcido para o escritor "engagé", é o primeiro a advertir que, "na literatura alistada, o alistamento não deve, em caso algum, fazer esquecer a literatura e que nossa preocupação deve ser a de servir a literatura, infundindo-lhe um sangue novo, ao mesmo tempo que servir a coletividade, procurando dar-lhe a literatura que lhe convém" (*Situations II*, Gallimard, Paris, pág. 30). A questão pode ir mais longe, e escapa ao âmbito deste artigo. Lembremos, apenas, como termo para uma futura discussão, que é o próprio Sartre quem dá à poesia uma situação especial, falando da "tolice que seria o exigir-se um alistamento poético" (ob. cit., pág. 69) e definindo a "atividade poética" como a que "considera as palavras como coisas e não como signos" (ob. cit., pág. 65).

5 É de se notar, desde logo, no "Canto 85" de Ezra Pound, o uso mais acentuado do que antes do idiógrama em si (não a técnica, mas a pictografia), com função semafórica de grupos de idéias. O "bring to focus" — "trazer ao foco" — agindo não apenas verbalmente, mas opticamente. O efeito "aural" do chinês é também utilizado, o que só raramente ocorre nos Cantos anteriores: "The sheltered grass hopes, *chueh*, cohere. (No, that is not philological)."

ANEXO III

ARTE CONCRETA: OBJETO E OBJETIVO

Décio Pignatari

Pela primeira vez, os concretistas brasileiros têm a oportunidade de se reunir como presença imediata de realizações e como postulação de princípios.

O concretismo visual já fez suas primeiras provas, circula, se apura no debate saneador, leva avante o qualitativo rigoroso baseado na informação e na consciência crítica.

A poesia concreta, depois de um período mais ou menos longo de pesquisas — para determinar os planos de clivagem de sua mecânica interna (Mallarmé, *Un Coup de Dés* — Poiré — Joyce — Cummings — algumas experiências dadaístas e futuristas — algumas postulações de Apollinaire) entra na sua fase polêmica. A mostra de poesia concreta tem um caráter quase didático: fases da evolução formal, passagem do verso ao ideograma, do ritmo linear ao ritmo espaciotemporal: novas condições para novas estruturas da linguagem, esta relação de elementos verbivocovisuais — como diria Joyce.

Uma das principais características do concretismo é o problema do movimento, estrutura dinâmica, mecânica qualitativa. E não se estranhe falar aqui em “mecânica”: já Norbert Wiener (*Cybernetics: the human use of human beings*) nos adverte do equívoco e do inútil saudosismo individualista de tratar pejorativamente tudo o que é mecânico. Isto nos leva às relações entre geometria e pintura geométrica: a pintura geométrica está para a geometria como a arquitetura está para a engenharia. A lógica do olho é sensível e sensorial, artística; a da geometria, conceitual, discursiva, científica enfim. Nem foi por outro motivo que, em número anterior desta publicação e neste mesmo lugar, o arquiteto Eduardo Corona lembrava a necessidade de um contato mais estreito dos arquitetos com as artes visuais, como a pintura e o desenho: “O aprendizado dessas artes deveria ser levado muitíssimo a sério em nossas Faculdades, para formar arquitetos mais completos, mais conhecedores da Arte, enfim”.

Por outro lado, os concretistas também sentem a urgência de um contato mais íntimo com a arquitetura: o fato de vários deles serem — quando não arquitetos ou estudantes de arquitetura — decoradores, paisagistas ou desenhistas de esquadrias — atividades ligadas à arte arquitetônica — atesta essa necessidade e essa urgência, se já não bastasse, por si mesma, a sua presença numa revista de arquitetura e decoração. Quanto à poesia, ela não está alheada da questão, como pode parecer à primeira vista: os aparentamentos isomórficos das diversas manifestações artísticas nunca serão um tema de somenos. Abolido o verso, a poesia concreta enfrenta muitos problemas de espaço e tempo (movimento) que são comuns tanto às artes visuais como à arquitetura, sem esquecer a música mais avançada, eletrônica. Além disso, p. ex., o ideograma, monocromo ou a cores, pode funcionar perfeitamente numa parede, interna ou externa.

Finalmente, cumpre assinalar que o concretismo não pretende alijar da circulação aquelas tendências que, por sua simples existência, provam sua necessidade na dialética da formação da cultura. Ao contrário, a atitude crítica do concretismo o leva a absorver as preocupações das demais correntes artísticas, buscando superá-las pela empostação coerente, objetiva, dos problemas. Todas as manifestações visuais o interessam: desde as inconscientes descobertas na fachada de uma tinturaria popular, ou desde um anúncio luminoso, até à extraordinária sabedoria pictórica de um Volpi, ao poema máximo de Mallarmé ou às maçanetas desenhadas por Max Bill, na Hochschule für Gestaltung, em Ulm.

(Publicado originalmente na revista *ad* — arquitetura e decoração, São Paulo, novembro/dezembro de 1956, n.º 20; republicado no *Correio da Manhã*, R. de Janeiro, 6-2-57. e no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, R. de Janeiro, 21-4-57).

ANEXO IV

nova poesia: concreta

décio pignatari

o verso: crise. obriga o leitor de manchetes (simultaneidade) a uma atitude postiça. não consegue libertar-se dos liames lógicos da linguagem: ao tentar fazê-lo, discursa adjetivos. não dá mais conta do espaço como condição de nova realidade rítmica, utilizando-o apenas como veículo passivo, lombar, e não como elemento relacional de estrutura. anti-econômico, não se concentra, não se comunica rapidamente. destruiu-se na dialética da necessidade e uso históricos. este é apenas o golpe de misericórdia da consciência crítica: o primeiro já fora dado, de fato, por mallarmé, há 60 anos atrás — §un coup de dés§.

*américa do sul
américa do sol
américa do sal*

oswald de andrade

uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. uma arte popular.

a importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até às histórias em quadrinhos. a necessidade do movimento. a estrutura dinâmica. o ideograma como idéia básica.

*esto visibile parlare,
novello a noi perchè qui non si trova.
dante, purg., x, 95*

contra a poesia de expressão, subjetiva. por uma poesia de criação, objetiva. concreta, substantiva. a idéia dos inventores, de ezra pound.

o livro de ideogramas como um objeto poético, produto industrial de consumação. feito a máquina. a colaboração das artes visuais, artes gráficas, tipográficas. a série dodecafônica (anton webern) e a música eletrônica (boulez, stockhausen). o cinema. pontos de referência.

a rose is a rose is a rose is a rose

gertrude stein

com a revolução industrial, a palavra começou a descolar-se do objeto a que se referia, alienou-se, tornou-se objeto qualitativamente diferente, quis ser a palavra §flor§ sem a flor. e desintregou-se ela mesma, atomizou-se (joyce, cummings). a poesia concreta realiza a síntese crítica, isomórfica: §jarro§ é a palavra jarro e também jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado. a palavra jarro é a coisa da coisa, o jarro do jarro, como §la mer dans la mer§. isomorfismo.

*o elevador subiu aos céus, ao nono andar,
o elevador desce ao subsolo,
termômetro das ambições.
o açúcar sobe.
o café sobe.
os fazendeiros vêm do lar.*

mário de andrade

a poesia concreta acaba com o símbolo, o mito. com o mistério. o mais lúcido trabalho intelectual para a intuição mais clara. acabar com as alusões. com os formalismos nirvânicos da poesia pura. a beleza ativa, não para a contemplação. para nutrir o impulso, pound. no máximo: ser raro e claro, como disse o último fernando pessoa. criar problemas justos e resolvê-los em termos de linguagem sensível.

o olhouvido ouvê.

tática: joyce, cummings, apollinaire (como visão, não como realização), morgenstern, kurt schwitters. estratégia: mallarmé, pound (junto com fenollosa, o ideograma).

*parean l'occhiaie anella sanza gemme:
chi nel viso delli uomini legge OMO
ben avria quivi conosciuta l'emme.*

dante, purg., xxiii, 31

*o uco dos olhos como anel sem gema:
quem julga ler, no rosto humano, OMO
aqui veria facilmente o eme.*

a técnica de manchetes e §un coup de dés§. calder e §un coup de dés§. mondrian, a arquitetura, e joão cabral de melo neto. joyce e o cinema. eisenstein e o ideograma. cummings e paul klee. webern e augusto de campos. a psicologia da gestalt.

§o pensamento poético é essencialmente figurado. ele nos põe sob os olhos não a essência abstrata dos objetos, mas a sua realidade concreta. § hegel.

ideograma crítico nacional:

(títulos de livros	<i>praia oculta</i>
de poemas publi-	<i>claro enigma</i>
cados nos últi-	<i>narciso cego</i>
mos 6 anos)	<i>a obscura efigie</i>

o poema é forma e conteúdo de si mesmo, o poema é. a idéia-emoção faz parte integrante da forma, vice-versa. ritmo: força relacional.

renunciando à disputa do absoluto, ficamos no campo magnético do relativo perene. a cronomicrometragem do acaso, o controle, a cibernética. a escolha simplesmente humana de uma palavra, ponto-evento. o fim do claro-escuro, dos botões da sensibilidade apertados na penumbra. o ideograma regulando-se a si mesmo. feed-back. produzindo novas emoções e novo conhecimento.

nádegas de cristal, órrora. o jargão lírico do após-guerra. vegetativo, reacionário. joão cabral não fez outra coisa senão combater, didático, lúcido,

*todas as fluidas
flores da pressa;
todas as úmidas
flores do sonho.*

fundar uma tradição do rigor. volpi. para que o artista brasileiro não decaia depois dos 40.

a presente exposição: quase didática. transição do verso ao ideograma.

(Publicado originalmente na revista *ad — arquitetura e decoração*, São Paulo, novembro/dezembro de 1956, n.º 20; republicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, R. de Janeiro, 5-5-57).

ANEXO V

olho por olho a olho nu

haroldo de campos

uma arte — não q apresente — mas q presentifique
o OBJETO

uma arte inobjetiva? não
: OBJETAL

qdo o OBJETO mentado não é o OBJETO expreso, a expres-
são tem uma cárie

LOGO:

falidos os meios tradicionais de ataque ao OBJETO
(língua de uso cotidiano ou de convenção literária)
um(a) novo(a) meio(língua) de ataque direto à
medula desse
OBJETO

POESIA CONCRETA: atualização "verbivocovisual"
do
OBJETO virtual

DADOS:

a palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL
uma dimensão ACÚSTICO-ORAL
uma dimensão CONTEUDÍSTICA
agindo sobre os comandos da palavra nessas
3 dimensões 3

a

POESIA CONCRETA assedia

o OBJETO mentado em suas plu-
rifacetadas: previstas ou imprevis-
tas: veladas ou reveladas: num
jogo de espelhos ad infinitum
em q essas 3 dimensões 3 se mú-
tuo-estimulam num circuito rever-
sível libertas dos amortecedo-
res do idioma de comunicação
habitual ou de convênio livresco

uma

NOVA ARTE de expressão

exige uma ótica, uma acústica,
uma sintaxe, morfologia e lé-
xico (revisados a partir do pró-
prio fonema)

NOVOS

PAIDEUMA

elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento
histórico = evolução qualitativa da expressão poética e suas
táticas:

POUND — método ideogrâmico
léxico de essências e medulas (definição pre-
cisa)

JOYCE — método de palimpsesto
atomização da linguagem (palavra-metáfora)

CUMMINGS — método de pulverização fonética
(sintaxe espacial axiada no fonema)

MALLARMÉ — método prismográfico (sintaxe espacial axiada
nas “subdivisões prismáticas da idéia”)

e pq NÃO os FUTURISTAS? — “processo de luz total” contra
os DADAÍSTAS? — o “black-out” da história: —

validação

do contingente positivo desses “ismos” em função
da expressão poética OBJETAL ou CONCRETA
neotipografia, “paroliberismo”, imaginação sem fio,
simultaneísmo, sonorismo, etc etc

etc etc

e

m

FUNÇÃO de uma
apenas psicologia
fenomenologia
da

NÃO
MAS

composição

POÉSIA CONCRETA =

poesia posicionada no mirante culturmorfológico ao lado da

PINTURA CONCRETA

MÚSICA CONCRETA

guardando as diferenças relativas mas — não se trata da
miragem da obra de arte total — compreendendo as necessi-
dades comuns à expressão artística

CONTEMPORÂNEA

Haroldo de Campos

Para Korzybski, o criador da "semântica geral", nova disciplina educacional definida como uma "ciência empírica do homem," baseada no estudo da linguagem, da comunicação e de seus reflexos no comportamento humano, o princípio aristotélico de identidade "tende a obscurecer a diferença entre palavras e coisas".¹ Quando falamos: "isto é um lápis", tendemos a identificar, incondicionalmente, o objeto com sua expressão verbal; mas (afirma Korzybski) "como as palavras não são os objetos que representam, a estrutura, e somente a estrutura se torna o vínculo exclusivo que liga nossos processos verbais aos dados empíricos". Assim, as transformações operadas nos hábitos tradicionais de pensar, a cosmovisão que nos oferece o estágio atual das ciências (a geometria não-euclidiana, a física de Einstein, etc.), exigem uma análoga revolução na estrutura da linguagem, que a torne capaz de se adequar com maior fidelidade a descrição do mundo dos objetos. Em lugar dos dualismos "metafísicos, pré-científicos, animistas" que a estrutura lingüística tradicional teima em fomentar, "obscurecendo e apagando relações funcionais", — como, por exemplo, os conceitos de espaço e tempo, individualizados de maneira estanque e autárquica (o que Korzybski chama de "elementalism"), — uma estrutura lingüística mais próxima da realidade daria curso à noção de "espaçotempo" ("spacetime", que poderemos encontrar no *Finnegans Wake* de Joyce, onde a "durée" bergsoniana, desprovida de qualquer estrutura espacial, é superada e ironizada).² Para a renovação da linguagem, além desse "non-elementalism" terminológico, Korzybski propõe o "método matemático": "sistemas de funções proposicionais, deliberada-

mente esvaziados de conteúdo, que podem, assim, receber qualquer conteúdo".³

Ora, fascinante perspectiva apresentam essas formulações quando postas em contato com os problemas da poesia concreta. O poema concreto põe em xeque, desde logo, a estrutura lógica da linguagem discursiva tradicional, porque encontra nela uma barreira para o acesso ao mundo dos objetos. Porém, teleologicamente, difere fundamentalmente a posição do poeta da do semanticista. O primeiro visa a uma comunicação de formas; o segundo procura comunicar conteúdos. Ambos, no entanto, querem essa comunicação realizada da maneira a mais direta e eficaz e rejeitam as estruturas incapazes de conquistá-la.

Tendendo para a técnica sintético-ideográfica de compor, ao contrário da analítico-discursiva, toda uma culturmorfologia que, nos últimos sessenta anos, se produziu no domínio artístico (desde Mallarmé), armou o poeta de um instrumento lingüístico mais próximo da real estrutura das coisas, e, profeticamente, o colocou "em situação" perante as modernas criações do pensamento científico. O poema concreto, com sua estrutura espaço-temporal, suscitando no seu campo de relações estímulos óticos, acústicos e significantes, é uma entidade que possui um parentesco *isomórfico* (no sentido da psicologia da *Gestalt*)⁴ com o "mundo total de objetiva atualidade", que, segundo Trigrant Burrow, é furtado, desde o treinamento infantil, ao homem moderno, "fechado dentro de um campo de símbolos substitutivos".

3 "Ninguém é livre para descrever a natureza com absoluta imparcialidade; mesmo quando nos acreditamos mais livres, estamos sujeitos a certos modos de interpretação. A pessoa mais próxima da liberdade em tal respeito seria um lingüista familiarizado com muitos sistemas lingüísticos completamente diversos." — Whorf, citado por Hayakawa, que comenta: "Korzybski, estou certo, diria que uma pessoa enfrontada na matemática moderna estaria na situação do 'lingüista', com a vantagem, ademais, de que esses sistemas matemáticos não são o resíduo casual de primitivas noções metafísicas e animismos, mas sistemas de funções proposicionais, deliberadamente esvaziados de conteúdo, que podem, assim, receber qualquer conteúdo".

4 Köhler assim enuncia o princípio geral do *isomorfismo*: "Qualquer consciência real, em cada caso, não só está estreitamente enlaçada com seus correspondentes processos psicofísicos, mas ainda lhes é afim em suas propriedades estruturais essenciais". Köhler salienta a importância do *isomorfismo* para a psicologia da arte (*Principios de Psicología de la Forma*, Editorial Paidós, Buenos Aires). A teoria isomórfica, focalizando a atenção na correspondência de estruturas entre realidades dissimilantes por sua natureza, será precioso instrumento de trabalho para o estudo do fenômeno lingüístico (já utilizado por D. Pignatari, a propósito da poesia concreta, em "Nova Poesia: Concreta", Revista *ad*, n.º 20).

1 Ver: "What is meant by aristotelian structure of language?" — S. I. Hayakawa, na coletânea de seleções da revista *Etc.*, de semântica geral, organizada sob o título *Language, Meaning and Maturity*, 1954, Harper & Brothers, N. York.

2 Adelheid Obradovic, *Die Behandlung der Räumlichkeit im Spaetere Werk des James Joyce*, cap. II, 1 "Zeit und Raum und ihre Relationen", pág. 10 (Marburg, 1934).

temático, que correspondam em estrutura do comportamento humano, individual e social, assinala que há dois campos em que "esse programa" começou a ser realizado: a biologia matemática e a cibernética" (Oliver Bloodstein, "Semântica Geral e Arte Moderna"), encarando o mesmo problema, acrescenta que a arte moderna — como a matemática — é um sistema não-aristotélico, rejeitando, entre outras coisas, o princípio da identidade (arte — imitação da natureza).

Se fizermos a aplicação desses conceitos à área de trabalho da poesia concreta, poderemos dizer sem temeridade que o poema concreto entra no domínio dessa forma de avaliação lingüística, e de um modo surpreendentemente "sui generis": radical. O poema concreto — para usarmos de uma observação de Gomringer sobre a "constelação" — "é uma realidade em si, não um poema sobre...". Como não está ligado à comunicação de conteúdos e usa a palavra (som, forma visual, cargas de conteúdo) como material de composição e não como veículo de interpretações do mundo objetivo, sua estrutura é "seu verdadeiro conteúdo". Somente no plano histórico-cultural, poderemos encontrar uma relação entre o poema-objeto concreto e um conteúdo exterior a ele: relação, porém, que será, ainda uma vez, uma relação de estruturas. Assim, será a "fisiognomia de nossa época" (a revolução industrial, as técnicas do jornalismo e da propaganda; a cosmovisão oferecida pelas revoluções do pensamento científico e filosófico; a teoria da comunicação rasgada pela cibernética, etc.) a provável estrutura conteudística relacionada com o conteúdo-estrutura do poema-concreto, e não este ou aquele objeto, esta ou aquela sensação subjetiva, garimpados no mundo exterior ou interior do poeta, pelo fato de terem deixado, com as reações semânticas que habitualmente envolvem a manipulação de palavras, rastros no campo de forças do poema, aos quais o leitor e mesmo o crítico, numa atitude desprevenida e robineira, se apegam como a tábuas de salvação. É certo que esses rastros de conteúdo existem realmente, e de maneira inequívoca, numa arte como a poesia, cujo instrumento — a palavra — diferentemente da cor ou do som, não pode ser tratado como um elemento totalmente neutro, antes carrega um lastro imediato de significado. A função da poesia concreta não é — como se poderia imaginar — desprever a palavra de sua carga de

6. Sântre *Situations II* (Gallimard), embora colocando a poesia ao lado da pintura e da música, já apontava essa diferença de material: "As notas, as cores, as formas não são signos, não remetem a nada que lhes seja exterior. É certo que é impossível reduzi-las estritamente a si mesmas e a idéia de um som puro, por exemplo, é uma abstração: não há, Merleau-

A poesia concreta, ao buscar um instrumento, que a traga para junto das coisas, uma linguagem que tenha, sobre a poesia de tipo verbal-discursivo, a superioridade de envolver, além de uma estrutura temporal, uma dimensão espacial (visual), ou mais exatamente, que opere espaço-temporalmente, não pretende, com isso, uma descrição fiel de objetos, não é seu escopo desenvolver um sistema de sinais estruturalmente apto para veicular, sem deformações, uma visão do mundo retificada pelo conhecimento científico moderno.

Pretende pôr esse rico e flexível instrumento de trabalho, mental — dútil, próximo da forma real das coisas — a serviço de um fim inusitado: criar o seu próprio objeto. Pela primeira vez passa a não ter importância o fato de as palavras não serem um dado objeto, porque, na realidade, elas serão sempre, no domínio especial do poema, o objeto dado. Então uma linguagem afeiça a comunicar o mais rápida, clara e eficazmente o mundo das coisas, trocando-o por sistemas de sinais estruturalmente isomórficos, coloca, por uma súbita mudança de campo de operação, seu arsenal de virtualidades em função de uma nova empresa: criar uma forma, criar, com seus próprios materiais, um mundo paralelo ao mundo das coisas — o poema. Esse refluxo das virtualidades de uma linguagem — já poderosa — mente renovada — sobre si próprias espelha e explica o especial processo verbal que se desencadeia no âmbito poético, evidenciando como, se até um certo ponto podem se entrelaçar as rotas do cientista da linguagem e do artista, estas logo, por suas respectivas metas, se descartam: uma descrição destes processos, que têm em comum, modernamente, muitas reivindicações, se faz necessária — ainda que de modo sucinto como a tentaremos traçar — para uma clarificação básica da mente.

Hayakawa ("Semântica, Semântica Geral e Disciplinas Correlatas"), comentando a teoria preconizada por Koryzbski de que "devem ser desenvolvidas novas linguagens de tipo físico-ma-

5 Um dos pontos capitais do ensaio de Fenollosa (*The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, *The Little Review Anthology*, Heritage House, Inc., N. York, 1933) é aquele em que é posta em destaque a estrutura espaço-temporal do ideograma: "Uma, superioridade da poesia verbal como arte reside em seu apego à realidade fundamental do tempo. A poesia chinesa tem a vantagem única de combinar ambos os elementos: Fala, simultaneamente, com a vivacidade da pintura e com a mobilidade dos sons. É, em certo sentido, mais objetiva do que ambas (poesia verbal ou pintura), mais dramática. Lendo-chinês não pareceremos empenhados numa enganosa prestidigitação mental, mas estaremos contemplando coisas cumprirem o seu próprio destino".

tons puros, mas com uma falta de relações tal que não autorize nenhuma associação de pensamentos. E assim que a palavra será despojada de toda sua significação precedente, afinal, e da evocação do passado". Eis o oposto do procedimento do poeta concreto, para o qual o poema é uma "relação de materiais", para o qual o problema do poema é um problema de relações. Décio Pignatari se propõe construir um poema basicamente fundado em uma só palavra (uma experiência que, na música concreta, fora tentada por Pierre Boulez com seu "Estudo sobre um som", referido por Pierre Schaeffer em *A la Recherche d'une Musique Concrète*, pág. 191). A palavra *terra* será o núcleo gerador do conjunto relacional que é o poema abaixo:

ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
rater a ter
raterra terr
araterra ter
raraterra te
rraraterra t
erraraterra
terraterra

terra — erra — ara terra — rara terra — erra ara terra — terra ara terra: eis os elementos temáticos que se originam desse núcleo, além da locução *terra a terra*, que o acompanha implicitamente como um coro fonético virtual.

Pignatari — como ele próprio refere — usou o processo de "retro-alimentação" ("feedback") da cibernética como recurso estrutural do poema. W. Sluckin (*Mentes e Máquinas*): "As máquinas que mais nos impressionam não são aquelas meramente capazes de realizar cálculos complexos, mas antes as que trabalham de um modo que faz lembrar de maneira incisiva o comportamento animal ou humano. Estas máquinas incorporam alguma forma de regulação automática, ou, como é chamada hoje em dia, controle automático. Isto é conseguido por um mecanismo que em muitos casos é denominado servomecanismo.

conteúdo: mas sim utilizar essa carga como material de trabalho e em pé de igualdade com os demais materiais a seu dispor. O elemento palavra é empregado na sua integridade e não mutilado através de uma unilateral redução à música descritiva (*lettrismo*) ou à pictografia decorativa (*caligrama*), ou qualquer outro arranjo gráfico-hedonista). O simples ato de lançar sobre um papel a palavra *terra* poderia conotar toda uma geórgica. O que o leitor de um poema concreto precisa saber é que uma dada conotação será lícita (como até certo ponto inevitável) num plano exclusivamente material, na medida em que ela reforça e corrobora os demais elementos manipulados; na medida em que ela participe, com seus efeitos peculiares — uma relação semântica qualitativa e quantitativamente determinada — na estrutura-conteúdo que é o poema. Qualquer outra "démarrage" catártica, qualquer outro desvio subjetivista, é alheio ao poema e corre por conta da tendência à nomenclatura — à troca de objetos artísticos por vagas etiquetas nominativas — que tão bem identificou Hayakawa nessa anedota de sabor cotidiano: "Um exemplo trivial mas revelador desse ajustamento a nomes ocorreu-me em minha própria casa recentemente. Posuo um quadro abstrato da última fase de L. Moholy-Nagy. Uma senhora que nos estava visitando não podia prestar atenção à conversa; virava-se constantemente para olhar o quadro. Aparentemente ele a perturbava bastante. Afinal levantou-se e dirigiu-se para ele, encontrando uma delgada etiqueta de papel com as palavras: "modulador de espaço, 1941". "Ah, é um "modulador de espaço", não é?" — exclamou. "Não é mesmo bonito?!" Sentou-se novamente, muito aliviada. Depois disso não deu mais sequer uma olhada para o quadro."

Voltando à palavra *terra*, ela nos possibilitará um excelente teste para a compreensão do tipo especial de tratamento da linguagem que ocorre no poema concreto, e de como se põe, em relação a esse poema, a questão do conteúdo. Os dadaístas — a observação é de André Gide, reproduzida por Mondrian ("Neoplasticismo") — quiseram "libertar o verbo do pensamento dispondo as palavras umas ao lado das outras sem que houvesse uma ligação qualquer"; "cada vocábulo-ilha deve na página apresentar contornos abruptos". "Será colocado aqui (ou ali, o melhor possível) como um tom puro; e não longe vibrarão outros

Ponty o demonstrou com acerto na *Fenomenologia da Percepção*, qualidade ou sensação tão despojadas que não sejam penetradas de significação. Mas o pequeno sentido obscuro que as habita, alegria ligeira, tímida tristeza, lhes é imanente ou tremula em torno delas como uma bruma de calor; é cor ou som".

"Gestalt". Como assinala W. Sluckin, o "comportamento" "tensiva-erro" pode ser descrito em termos de "feedback negativo". "A solução do problema pode ser considerada como o alvo imediato ou nível de equilíbrio da criatura". A informação — distância do alvo — é retro-fornecida ao centro de controle. Pode-se dizer que este fluxo de informação que controla a marcha segura da criatura em direção ao alvo. É esse o sistema que explica os mecanismos decifradores de labirintos construídos por Shannon, I. P. Howard, J. A. Deutsch nos últimos cinco ou seis anos. Também o poema *terra*, concretamente, decifra-se a si mesmo.

Mas não é só. Os demais elementos temáticos são outras tantas linhas de força a conduzir a estrutura-conteúdo: o poema gerando-se a si próprio, o erro ativo — *errar arar* — como uma terra que se auto-lavra (*terra ara terra*), uma *rara terra*, e no entanto uma operação tão *terra a terra*, tão elementar, tão característica da condição humana factiva como o ato do lavrador que roteia um campo. Um quadro concreto possui um determinado *número cromático*, que controla quantitativa e qualitativamente o número das cores requeridas para a solução do particular problema proposto; o poema concreto possui o seu *número temático*; isto é, as cargas de conteúdo das palavras, tratadas do ponto-de-vista de material, só autorizam um determinado número de implicações significantes, justamente aquelas que atuam como vetores estruturais do poema, que participam irremissivelmente de sua "Gestalt". Nenhum decorativismo, nenhum efeito intimista de pirotécnica subjetiva.

Neste ponto cabe uma distinção fundamental entre o poema concreto e o poema surrealista. O surrealismo, defrontando-se com a barreira da lógica tradicional, não procurou desenvolver uma linguagem que a superasse; ao contrário, instalou seu quartel-general no lado "maudit" da linguagem lógico-discursiva, onde se produzem proposições admiráveis como: *um bugio de cauda malhada não é uma assembleia constitucional*.⁸ O "revolver

8. Já mencionei a tirania da lógica medieval. De acordo com essa lógica europeia o pensamento é uma espécie de fábrica de tijolos. Ele é cozido em pequenas unidades sólidas ou conceitos; estes são empilhados em fileiras de acordo com o tamanho e etiquetados com palavras para uso futuro. Uso que consiste em apanhar alguns tijolos, cada qual por sua conveniente etiqueta, e incrustá-los juntos numa espécie de muro denominado sentença, com o emprego de argamassa branca (a cópula positiva: "é"). Ou de argamassa negra (a cópula negativa: "não é"). Dessa maneira produzimos proposições admiráveis como: *um bugio de cauda malhada não é uma assembleia constitucional*. (Fenollosa, ensaio cit.)

qualquer momento; de acordo com o resultado produzido, pela atividade imediatamente anterior, da mesma. Em outras palavras, o rendimento da máquina controla sua operação de modo a não permitir que o rendimento, a qualquer tempo, exceda ou deixe de atingir a um determinado valor. "Qualquer aparelho que empregue o "feedback" negativo, seja denominado servomecanismo ou não, pode ser considerado como "movido pelo erro" e "auto-corretivo" (ou "compensador de erro"). Isto, porque opera quando o rendimento se desvia de um determinado nível, ou está em erro com relação a ele; a operação do "feedback" negativo, compensa o erro, corrigindo o rendimento".

Na sétima linha-membro do poema *terra* — que até então vinha se compondo desta única palavra, articulando-se e desarticulando-se, como a correr na fita de um teletipo ou na esteira rolante de um noticiário luminoso — dá-se a súbita introdução de um elemento novo, gerado pelo próprio núcleo inicial: — a sílaba *ra*, formando *ara* ao se ligar com o *a* descartado da palavra *terra* a na linha-membro anterior; esse elemento novo (que está em "erro" em relação à expectativa do leitor, que aguardaria, simplesmente, a formação contínua do vocábulo *terra*, e não a duplicação de sua sílaba final) é "memorizado" pelo poema e passa a controlar o seu rendimento subsequente, retificando-o, desencadeando outro elemento; aparentemente inesperado, mas desejado pelo processo — *rara* — até atingir o clímax — *terrara terra* — que baliza, como nível necessário e procurado voluntariamente, o campo de ação do poema. Essa estrutura regulada pelo "feedback" é corroborada pelos elementos temáticos da maneira a mais eficaz: a palavra *erra*, produzida já na segunda linha do poema, e que está constantemente se insinuando no corpo da peça, torna explícita a estrutura-conteúdo; a um tempo, a operação do poema, o "olhar de errata" do poeta, que acerta, errando, ou que transforma seus erros em acertos no "campus", semântico por ele trabalhado; e — a um tempo, dissemos — a própria estrutura isomorficamente resultante. Ideoforma. O erro, como vimos acima, no nível verbal e no nível de processo, ex-prime a auto-correção a que se submete o poema, coagido pela vontade de estrutura com que o poeta armou a sua opção criadora. Um tópico da cibernética, correlato, deve ainda ser chamado aqui a cena: o método de solver problemas por "tentativa e erro".

7. Pignatari, "eupoema", — 1951 (*poigandres 1*). "eu jamais soube ler meu olhar / de errata a penas deslinda as feias / fauces dos grifos e se refrata / onde se lê leia-se".

em triângulo retângulo) liga-se por um dos vértices a outro triângulo, também retângulo, que decresce de *terr* a *t*; à direita (setor látero-superior), uma coluna ortogonal formada pela reiteração do elemento *ter*; finalmente, um triângulo retângulo maior, incluindo em sua área os outros elementos já descritos, com a base menor em *terra ter* e um dos vértices em *t*. Com orientação em sentido contrário, isto é, com a base menor em *terrara terra* e um dos vértices em *ra* (truncado), distingue-se outro grande setor triangular, oposto pelo ângulo reto ao anterior; dentro, por força de um sulco que corre entre as linhas de *aa* e *tt*, interagem, confrontados, um triângulo truncado (*ra* a *terrara*), um retângulo (a coluna ortogonal formada pelo elemento *ra* seis vezes repetido) e um trapézio (lados demarcados pela linha de *tt*, por *terra* na undécima linha-membro, e por uma reta que vai de *t* a *a* formando a base maior do trapézio); o trapézio, por sua vez, gera visualmente um pequeno triângulo retângulo (vértice em *t*, base menor em *terr*) e um paralelograma (elemento *terra* seis vezes repetido). O branco do papel atua no fino sulco já referido, e nos sulcos mais largos (um, separando os dois triângulos maiores opostos; outro, o setor triangular centro-superior — *terra* até *a* — da coluna de elementos *ter*). Um grande retângulo enquadra a área geral do poema e baliza o jogo. As orientações conflitantes dos elementos triangulares principais; a produção perceptual de formas no corpo de outras; os dois sulcos espaciais paralelos e os dois outros que lhes são, respectivamente, perpendiculares, e cuja junção cria uma espécie de flexão visual no rumo da leitura; os setores que mínguem da palavra à letra; tudo isso impõe graficoespaciotemporalmente a estrutura do poema, cujo fluxo verbal fora subitamente alterado, retificado e conduzido ao rendimento-clímax pelo "feedback", pelo erro autocorretivo. Passagem do *fisiognômico* (sulcos brancos = sulcos numa terra arada) ao *isomórfico* (estrutura visual = estrutura verbal). Advirta-se que a propositada minúcia analítica que empregamos aqui didaticamente, para descrever um processo, não oferece maior dificuldade no campo da percepção, onde atua, simples e naturalmente, sobre dados sensíveis, a geometria do olho.

No plano acústico se opera fenômeno semelhante. A dialética interna do poema, os cortes e coagulações de elementos fonéticos — a partir da palavra-fonte *terra*, produzindo *erra*, *rara*, *ara* — se solidarizam com a estrutura-contéudo desejada e exigem elocução (jogo timbrístico, pausas, etc.), pedem voz humana que

de cabelos brancos", de Bréton, vige no reino absurdo que se desencadeia da linguagem ordenada pelo sistema aristotélico, quando este é levado, como processo, às suas últimas consequências. É o reino do paradoxo, do "nonsense", cujo estatuto são as "confusões de níveis de abstrações". O surrealismo, embora se insurja contra a lógica, é apenas o filho bastardo desta. Hayakawa (expondo Korzybski): "A estrutura da linguagem tradicional aristotélica e suas correspondentes reações semânticas tendem a ignorar um fato fundamental do funcionamento do sistema nervoso humano; que nós abstraímos em um número indefinido de níveis — abstraindo de abstrações, abstraindo de abstrações de abstrações, etc. Na matemática, o processo de manipulação do símbolo é tal que, ocorrendo uma confusão de ordens de abstração, o sistema evidenciá-la imediatamente exigindo uma contradição. A eficiência da matemática nesse respeito é demonstrada pela maneira simples com que muitos paradoxos lógicos tradicionais, nos quais transições de ordens de abstração são escondidas pela linguagem cotidiana, são resolvidos por métodos matemáticos". A poesia concreta — que é, como a matemática, um sistema especial, não-aristotélico de linguagem — possui, também, através do *número temático*, um instrumento de controle que evidencia e elimina os elementos que entrem em contradição com sua estrutura rigorosa. Assim, no poema *terra*, palavras como o substantivo *era* ou a interjeição *arre* (p. ex.) seriam desde logo rejeitadas, como corpos estranhos, por esse regulador da estrutura-contéudo da peça, embora pudessem participar aparentemente de seu esquema fonético. O poema concreto repele a lógica tradicional e seu irmão torto, o "automatismo psíquico": "A lógica abusou da linguagem que foi deixada à sua merecê. A poesia concorda com a ciência, não com a lógica" (Fenollosa).⁹

Gráfico-visualmente o poema *terra* está dirigido à sua estrutura. A geração do poema, a começar da sílaba *ra* que logo forma *terra* e segue, tirando desse núcleo *erra*, cria no campo espacial um movimento próprio, apoiado em fatores de proximidade e semelhança; um setor que míngua de *terra* até *a* (centro-superior,

9 Pound (*Abc of Reading*): "Em contraste ao método da abstração — definir coisas em termos mais e mais gerais —, Fenollosa enfatiza o método da ciência, "que é o método da poesia" (distinto do método da "discussão filosófica"), e que foi o caminho tentado pelos chineses na sua escrita ideográfica ou de pinturas abreviadas". A comparação: Fenollosa & Pound / método ideográfico — Korzybski / sistemas não-aristotélicos de linguagem será um item dos mais sugestivos.

ções, ordem, o conteúdo único da arte". Isto, como é óbvio, implica uma revisão das reações semânticas habituais do leitor, acostumado a procurar num poema objetos que não são o seu objeto; a fazer da obra de arte pretexto para divagações meta-artísticas. Korzybski (citado por Bloodstein): "Qualquer sistema fundamentalmente novo envolve novas reações semânticas; eis a grande dificuldade que nos assalta quando tentamos dominar um novo sistema. Devemos reeducar, ou mudar, nossas velhas reações semânticas". Se esta advertência é válida para qualquer sistema novo de linguagem, mais prementemente se imporá com referência à poesia concreta, onde a preocupação com a estrutura não é transitiva (isto é, destinada a veicular outra estrutura — a da realidade — como nos demais sistemas não-aristotélicos), mas auto-bastante, esgotando-se na realização de si própria. É aqui que se põe o problema da comunicação.

Já se atribuiu, talvez pelo gosto das simplificações, aos lançadores do movimento de poesia concreta (o grupo de S. Paulo) "a crença de que a menor ou maior rapidez com que uma obra de arte atue sobre o espectador decida de sua validade e de sua eficácia como obra de arte".¹¹ Eis uma pequena posição escolástica, cuja simples enunciação desfigura o problema.

O que se afirmou e está ao nível da evidência é que o poema concreto, entre suas virtudes, possui desde logo a de efetuar uma comunicação rápida. Comunicação essa de formas, de estruturas, não de conteúdos verbais. Realmente, apoiado verbi-vocalmente em elementos que se integram numa consonância estrutural, o poema concreto agride imediatamente, por todos os lados, o campo perceptivo do leitor que nele busca o que nele existe: um conteúdo-estrutura.

Assim, o poema concreto, encarando a palavra como objeto, realiza a proeza de trazer, para o domínio da comunicação poética, as virtualidades da comunicação não-verbal, sem abdicar de qualquer das peculiaridades da palavra; ou melhor, como um poema concreto comunica sua estrutura, as cargas de conteúdo das palavras manipuladas — aspecto pelo qual ele se incluíria, em tese, entre as modalidades de comunicação verbal — são controladas em benefício dessa estrutura pelo *número temático*, e, portanto, não excluem, antes apelam ao nível de compreensão

11 Oliveira Bastos, "Por uma Poesia Concreta". IV, *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 24-3-57.

os enfatize, que reflita, através de uma vocalização criativa, seu movimento próprio. Só aqueles que não estão afeitos às técnicas ativas do uso da voz na música moderna (o "Sprechgesang", por exemplo, usado por Schönberg no "Pierrot Lunaire" e na "Ode a Napoleão"), poderão duvidar do efeito aural de um poema concreto. A simples leitura mental será tanto mais rica quanto mais próxima se colocar da previsão dos efeitos de uma tal vocalização.

Refira-se de passagem: a poesia de E. E. Cummings (um dos autores que está na base do movimento concreto), por predominantemente visual, seria "impossível de ouvir", na opinião de um crítico que se pronunciou sobre poesia concreta.¹⁰ Não é porém o que pensa Susanne Langer (*Feeling and Form* — "Virtual Memory") ao estudar o papel do som na criação poética: "Há poesia que se beneficia com a vocalização real, ou mesmo a exige. E. E. Cummings, por exemplo, ganha tremendamente quando lido em voz alta".

Pôsto que o poema *terra* não é uma georgica, nada narra que possa contentar a imaginação propensa a discursos sobre a natureza ou a élogos pastoris, seu conteúdo, como o de um quadro concreto, é a sua estrutura, e esta, somente no plano histórico-cultural, vai encontrar uma conexão, também de estrutura, com um problema que lhe é exterior — no caso o "feedback" tal como o estuda a cibernética — integrado na cosmovisão do homem de hoje. Os conteúdos locais de palavras e sequências de palavras, requeridos pelo *número temático* do poema *terra*, não chegarão a satisfazer a demanda de catarse que assalte o determinado leitor desse poema, de tal maneira indeligiáveis de sua estrutura e resolvidos nela. Saber ver e ouvir estruturas será pois a chave para a compreensão de um poema concreto.

Mas para um estudioso da semântica geral, como Bloodstein, a arte moderna é um sistema não-aristotélico, próximo aos preconizados por essa ciência da linguagem, justamente porque (além de algumas outras características) "considera a estrutura, relação

10 Adolfo Casais Monteiro: "Palavra, letras e poesia" (*O Estado de S. Paulo*, 17-2-57) — "A preponderância da visão sobre a audição que é evidente em Mallarmé, e mais ainda em Cummings, tornando impossível ouvir poemas que são feitos também para se olhar, é levada ao extremo pelos concretistas, cujos poemas não podem ser ouvidos". Ler, a propósito, o trabalho de Diogo Pacheco (Movimento "Ars Nova"). "Musicalidade e Verbalização" (*Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, R. de Janeiro, 17-3-57).

nao-verbal do leitor.¹² Jurgen Ruesch e Weldon Kees, em obra recentemente lançada (*Nonverbal Communication* — *Notes on the Visual Perception of Human Relations*, 1956, University of California Press, Berkeley, Los Angeles), traçam a seguinte distinção fundamental entre comunicação verbal e não-verbal: a primeira baseia-se numa codificação de informações de tipo digital, cujos principais exemplos são o alfabeto fonético e o sistema numérico ("a informação transmitida através de um tal sistema é obviamente codificada mediante várias combinações de letras ou dígitos"); a segunda utiliza-se da codificação analógica ("várias espécies de ações, quadros ou objetos materiais representam análogos tipos de denotação"). "Em termos de codificação", — continuam esses autores — "digital contrasta com não-discursiva". "A linguagem discursiva se funda na lógica, feita de um conjunto de regras artificiais, que foram aceitas, expressas em termos verbais em torno de uma espécie circunscrita de trabalho. A lógica dispensa codificações analógicas, a despeito do fato de que boa parte de nossos pensamentos e comunicações dependam do não-verbal assim como do verbal."¹³

Rejeitando o ordenamento lógico-discursivo, abrindo-se às sugestões do método ideográfico de compor, que é do tipo analógico e não do tipo digital, lança-se a poesia concreta à fascinante aventura de criar com dígitos, com o sistema fonético, uma área linguística não-discursiva, que participa das vantagens da comunicação não-verbal (maior proximidade das coisas, preservação da continuidade da ação e da percepção), sem, evidentemente, mutilar o seu instrumento — a palavra — cujos dotes especiais

12 Mário Pedrosa, em seu importante artigo "Arte Concreta ou a ausência de ícones" (*Jornal do Brasil*, 15-2-57), já enfatizou a relevância do nível não-verbal de comunicação na poesia concreta.

13 Ruesch e Kees prosseguem apoiados no ensaio *A Chinese Philosopher's Theory of Knowledge*, de autoria de Chang-Tung-Sun, publicado na revista de semântica *Genl. Lit.* (9, 203-226, 1952): "O pensamento ocidental, inclusive a lógica científica, tem sido precipuamente baseado — ou o foi até recentemente — numa visão aristotélica, que é, por seu turno, radicada na gramática grega e em sua estrutura linguística sujeito-predicado. Dentro de uma tal estrutura o sujeito do discurso tem que ser determinado e o nível de abstração definido. Isto não é verdadeiro em relação, por exemplo, à lógica e à linguagem chinesas, onde a dicotomia sujeito-predicado é evitada. Não será desinteressante assinalar que os tremendos progressos levados a efeito na tecnologia ocidental desenvolveram-se somente quando os cientistas adotaram uma linguagem desvinculada da dicotomia sujeito-predicado, a saber: a matemática." Eis mais um tópico para a aproximação Fenollosa / Korzybski.

para "exprimir abstrações, comunicar interpolações e extrapolações, e tornar possível o enquadramento de amplos aspectos de eventos e idéias diversificadas em termos compreensíveis" (Ruesch e Kees) não são desprezados, antes utilizados em proveito da totalidade comunicativa criada. A noção de *metacomunicação* explica, para os estudiosos dessa matéria, "as relações entre codificações verbais e não-verbais"; "qualquer mensagem pode ser considerada como tendo dois aspectos: a proposição propriamente dita, e as explanações pertinentes à sua interpretação. A natureza da comunicação interpessoal necessita de que ambos coincidam no tempo, e isto pode ser conseguido somente através do uso de uma outra via. Assim, quando uma proposição é frascada verbalmente, tende-se a dar instruções não-verbalmente. O efeito é similar ao arranjo de uma composição musical para dois instrumentos, onde as vozes se movem independentemente em um sentido e em outro modificam e suplementam uma à outra, mas, não obstante, estão integradas numa unidade orgânica e funcional". Com o poema concreto ocorre um fenômeno até certo ponto semelhante ao da *metacomunicação*: a diferença maior estará, porém, sempre, em que tal poema não cagita da comunicação de mensagens ou conteúdos exteriores, mas usa desses recursos para comunicar formas, para criar e corroborar, verbi-voco-visualmente, uma estrutura-conteúdo.

Observações-corolários aos problemas já discutidos: Tarefa do poeta concreto será a criação de formas, a produção de estruturas-conteúdos artísticas cujo material é a palavra. Valor dessa tarefa (além do que lhe é intrínseco): colocar uma obra de arte — o poema ("bric-à-brac" nostálgico dos "bons velhos tempos", papel de tornassol de sensibilibismos irresolvidos e vagas disponibilidades, conta-gotas do "humano") — em correspondência com uma série de especulações da ciência e da filosofia de nosso tempo, estas sim veiculadoras de largos e fecundos conteúdos humanos e coletivos, histórico-culturais, bem como em íntima e desejada correlação de pesquisas com as manifestações da música e das artes plásticas verdadeiramente representativas de nossa época. Consequência dessa tarefa: o estímulo imediato que um poema concreto pode trazer para a clarificação dos hábitos mentais, para a criação de reações semânticas novas, que, por contágio, agucem no leitor a percepção da real estrutura da linguagem de comunicação cotidiana e o preparem — à maneira dos "artifícios extensionais" de que fala Korzybski¹⁴ — para

14 Anatol Rapoport ("What is Semantics", in *Language, Meaning and Materiality*): "A orientação recomendada por Korzybski para libertar o indi-

(1923 a 1925), a serviço do comércio e da economia do Estado soviético — eis uma cogitação a ser renovada. Fonte constante de sugestões será também a teoria do livro de Mallarmé e sua preocupação com as técnicas do jornalismo (referida expressamente em *Le Livre, Instrument Spirituel*, e identificada por Valéry — *Variété II* — como um dos estímulos do *Un Coup de Dés*): uma reversão de interesses, do jornal, de certas técnicas do jornalismo, para a órbita da poesia concreta não seria, portanto, um acontecimento desconcertante. Não esquecer, ainda, o influxo que o método ideográfico em si mesmo, como “forma mentis”, pode trazer para a própria crítica de arte e da cultura em geral, poupando-a das ventoinhas esfuziantes e estereis do purismo “saggístico” e forçando-a a olhar para a coisa (justa posição direta e comparação de “exhibits”): uma empreitada que Ezra Pound tornou a peito com êxito em sua obra paralela aos *Cantos* (de *The Spirit of Romance* ao *Guide to Kulchur*).

prom” — esteja bem próxima do original.”) O pintor construtivista Aliexânder Rodtchenko, um dos colaboradores de Maiaçovski no período de 1923/1925, escreve: “O trabalho de Maiaçovski no domínio da publicidade suscitou, à época, não pouca estupefação e risos entre os críticos. Considerava-se que aquilo era um trabalho indigno de um poeta de talento, não se compreendendo como um poeta autêntico poderia se ocupar de tais bagatelas; mas Maiaçovski tomava essa atividade rigorosamente a sério, consciente da importância que possuía num momento em que a indústria soviética começava somente a tomar forças, quando o capital privado era ainda forte e fazia concorrência ao comércio do Estado.” NOTA PARA ESTA EDIÇÃO: “Coca-Cola” (1957) de D. Pignatari é um exemplo do uso das técnicas da poesia concreta para uma propaganda — ou “anti-propaganda” — na base do “aguit-placát” de Maiaçovski.

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe coca
caco
cola
cloaca

(Publicado originalmente no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, R. de Janeiro, 28-4-1957 e 5-5-1957; republicado, sob forma de resumo, no *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, 1-6-1957 e na revista *ad*, n.º 23, ano IV, maio/junho 1957.)

sistemas não-aristotélicos de comunicação de ideias, capazes de não escamotear a estrutura do mundo em que vivemos (o vício retórico nacional, “o mal da eloquência balofa e roçagante”, já exemplarmente fulminado por Paulo Prado no seu importante prefácio à poesia *Pau Brasil* de Oswald de Andrade, é dos que mais urgentemente necessitam dessa ação saneadora); o apelo para o nível não-verbal da comunicação torna a mente extremamente sensível à relação palavra-coisa, e a previne contra as “distorções de significação” geradas pela manipulação abstratizante, desterrada da realidade, dos símbolos verbais, “ensinando-a mais uma vez (Ruesch e Kees) a usar palavras escrupulosamente e com senso de integridade”. Aqui se tocam os temas de Mallarmé e Pound: “Donner un sens plus pur aux mots de la tribu” / “Artists are the antennae of the race”.

A produção de estruturas-conteúdos põe problemas que não se esgotam na obra de arte especificamente considerada — o poema. As novas tendências das artes visuais instigaram um novo mundo de formas no campo da produção industrial (Bauhaus). O poema concreto instiga um novo tipo de tipografia e propaganda e mesmo um novo tipo de jornalismo, além de outras possíveis aplicações (TV, cinema, etc.). Maiaçovski: sua reivindicação por uma propaganda que fosse também “poesia da mais alta qualificação”¹⁵, objetivo a que se liga toda a atividade do poeta na agência de informações *Rosta* (1919 a 1922) e, mais tarde

víduo da tirania das palavras foi por ele denominada *extensional*. Tostamente falando, ser extensional é ter consciência de coisas, fatos e operações da maneira em que eles se relacionam na natureza, e não do modo pelo qual são discutidos. A pessoa extensionalmente orientada estabelece diferenças de maneira mais eficaz do que a de mentalidade verbal (intensionalmente orientada). É consciente do caráter basicamente único de “coisas”, “eventos”, etc., e, assim, mais consciente da transformação do que a pessoa intensionalmente orientada, que confunde o mundo fluido, dinâmico, em seu redor com o mundo estático, rígido, de rótulo, “qualidades” e “categorias” que tem na cabeça”. Ao que Bloodstein acrescenta: “Orientação extensional e intensional em arte correspondem, respectivamente, à percepção da forma e à percepção do conteúdo...”

¹⁵ Maiaçovski, *Moi-même* (tradução de Elsa Triolet): “Uma das palavras de ordem, uma das grandes conquistas de *Leif*” (revista da frente esquerda da arte, dirigida por Maiaçovski de 1923 a 1925, cf. E. Triolet) “é a descentestização das artes aplicadas, o construtivismo. Seu suplemento poético é o poema de agitação, a agitação econômica — o anúncio. Malgrado os “taiaut!” poéticos, considero o “em nenhum lugar como — no Mosselprom” poesia, e da mais alta qualificação”. (Explica E. Triolet: “Em nenhum lugar como — no Mosselprom” é uma fórmula de Maiaçovski muito popular para a propaganda do comércio do Estado, que se podia ler em todos os muros de Moscou. É evidente que sua “alta qualificação” se perde na tradução, se bem que esta — “nulle part comme — au Mossel-

ANEXO VII

FORMA, FUNÇÃO E PROJETO GERAL

Décio Pignatari

A postulação já clássica: “a forma segue a função”, envolvendo a noção de beleza útil e utilitária, significa a tomada de consciência do artista, tanto artística quanto economicamente, frente ao novo mundo da produção industrial em série, no qual, “et pour cause”, a produção artesanal é posta fora de circulação, por anti-econômica, anacrônica, incompatível e incomunicável com aquele mundo impessoal, coletivo e racional, que passa a depender inteiramente do *planejamento*, em todos os sentidos, níveis e escalas.

Face às grandes contradições antagônicas entre a produção industrial e a produção artística artesanal — que abriram um abismo entre a arte e o público — a conjunção do útil com o belo tornou-se uma tentativa necessária, a fim de atender a um novo tipo de consumidor, o “consumidor de projetos físicos” (“consumer of physical design”) — no dizer de Neutra — e de superar a fase individualista de rebeldia crítica contra a máquina, que apenas conduzira ao desenho de “belas” máquinas inúteis picabianas, puramente literárias. O “Bauhaus” marca o “turning point” daquela tomada de consciência, no sentido positivo-constructivo: belas máquinas úteis.

No tratamento formal da nova realidade, era evidente que a arquitetura e o urbanismo, implicando nas funções mais altas e complexas, como são as de um objeto artístico a ser realmente, integralmente, literalmente *vivido*, individual e coletivamente, devessem capitanear a proposição e solução dos grandes e pequenos problemas da arte moderna, quando já não fosse por sua própria presença física, dinâmica e constante, oriunda da necessidade.

As artes visuais encontraram na arquitetura e no urbanismo, bem como no desenho industrial, no cinema, na propaganda, um vasto campo possível de aplicações, enquanto, por urgência de uma comunicação mais rápida e incisiva — mais econômica — a nossa época se colocava sob o signo da comunicação não-verbal. A música nova, eletrônica, já começa a ser introduzida no cinema, na televisão e no rádio, para efeitos de sonoplastia. A poesia concreta, por recente, apenas principia a entrever possibilidades utilitárias na propaganda, nas artes gráficas, no jornalismo.

Contudo, o objeto útil ou utilitário, em que a *forma*, sem deixar de ser criativa, apenas busca a justa paráfrase de uma *função* (que em outras condições, como na arquitetura, é sinônimo de *conteúdo*), não pode absorver toda a capacidade de criação das artes, que ainda encontram na idéia-objeto autônoma a mais conseqüente e profunda de suas manifestações.

É assim, pois, que pintura, escultura, poemas e romances continuam e continuarão a ser produzidos, como objetos válidos em si mesmos, objetos que criam formalmente a sua própria função, exibindo a idéia sensível que são. Objetos-bens-de-consumo, sim, mas no âmbito do pensamento e da sensibilidade, inconversíveis que são a valores meramente utilitários. Essas obras de arte são verdadeiros bens de raiz do pensamento e da cultura universais, cuja função — universal — é a de atuarem como projetos ou configurações gerais da forma de uma época, leis genéricas e concretas da forma, que se consubstanciam em inúmeros objetos e manifestações particulares, contribuindo *basicamente* para a formação da linguagem comum do tempo, do seu estilo. Como exemplo flagrante, cite-se o neo-plasticismo de Mondrian, a governar fachadas de edifícios, decorações, “layouts”, “displays” e a propor uma nova “forma mentis”, uma nova atitude sensível-formal do homem. Nos últimos anos, vemos o concretismo, em suas várias manifestações, ensaiar uma nova forma geral, que não revoga as anteriores, mas procura absorvê-las criticamente.

Somente num plano histórico total pode o binômio *forma-função* contribuir para o julgamento de valor das obras de arte em si, ou puras, estruturas formais de todo um organismo cultural. Quanto mais objetivamente gerais e impessoais — quanto mais objetivamente universais — tanto mais belas.

Vê-se, pois, que a diferença de problemas, envolvendo respectivamente os termos de *forma-e-função* e *projeto geral*, é não tanto uma diferença de natureza, quanto uma diferença hierárquica de configurações ou ideogramas culturais.

(Publicado originalmente na revista *ad — arquitetura e decoração*, São Paulo, julho/agosto de 1957, n.º 24)

ANEXO VIII

A MOEDA CONCRETA DA FALA

Augusto de Campos

Pergunta-instigação: o que comunica um poema concreto?

Num sentido amplo, poder-se-ia responder desde logo que comunica o mesmo que um poema não-concreto, um poema qualquer. Isto é: que *não* comunica o mesmo que o discurso, entendida esta palavra na conceituação de Susanne K. Langer como “a linguagem em seu uso literal”. Grande parte da obra de Susanne Langer tem sido devotada à demonstração da natureza simbólica não-discursiva da arte e da poesia em contraposição ao simbolismo discursivo da linguagem literal. Susanne Langer prefere mesmo não falar em *comunicação* com referência à poesia, para distinguir qualitativamente a função e os efeitos que lhe são peculiares. A poesia exerceria o que Langer denomina de “função formulativa da linguagem; normalmente coincidente com as funções comunicativas, mas largamente independente delas”. Algumas citações de seu livro mais recente, *Problems of Art*, poderão esclarecer melhor sua teoria:

“Pensamos nela (na linguagem) como um artifício para a comunicação entre os membros de uma sociedade. Mas a comunicação é apenas uma, e talvez não mesmo a primeira, de suas funções.” (70)*

“A estrutura do discurso expressa as formas da cogitação racional; eis porque chamamos tal modalidade de pensar “discursiva”.(124)

“A expressão das formas do que poderia ser denominado a vida mental “não-logicizada”, um termo que devemos ao prof. Henry M. Sheffer de Harvard), ou o que é usualmente chamado a “vida do sentimento”, requer uma forma simbólica diferente.”(125)

“Um símbolo artístico não significa, mas apenas articula e apresenta seu conteúdo emotivo.”(134)

“O material da poesia é a linguagem; seu motivo, ou modelo, comumente a fala discursiva, mas o que é criado não é o discurso real — o que é criado é uma aparição composta e ordenada de uma nova experiência humana.”(148)

* Os números se referem às páginas da primeira edição, Charles Scribner's Sons, N. Y., 1957.

não-discursiva, o uso formulativo da linguagem, para entrarmos na fundamentação específica, ética e formal, da poesia concreta. Não-discursiva, não-prática, não-utilizável, a poesia pode e tende a reivindicar para si uma liberdade de expressão que a linguagem de uso literal não procura e não possui. A linguagem simbólico-discursiva, cujo intento último é a comunicação, satisfaz-se facilmente uma vez alcançado esse desiderato. Onde sua tendência irresistível à formalização, ou antes, à formulização; a funcionalidade logo se converte em funcionalismo.

Um lingüista do porte de Edward Sapir fala com apreensão dos efeitos da tirania do uso sobre a linguagem, aventando mesmo a possibilidade de chegar um dia em que não nos reste nas mãos mais do que um sistema de formas das quais terá desaparecido toda a coloração vital e que só persistirão por inércia.

"A alguém que decidiu que todas as coisas são definitivamente boas ou más, ou definitivamente brancas ou negras, ser-lhe-á difícil chegar a admitir que uma determinada coisa possa ser ao mesmo tempo boa ou má (em outras palavras, indiferente), ou ao mesmo tempo branca ou negra (isto é, cinza), e mais difícil reconhecer ainda que as categorias bom-mau ou branco-negro possam não ter a menor aplicação. A linguagem, sob muitos pontos de vista, é tão irracional e tão rígida em suas classificações como o seria um espírito que procedesse dessa forma. A linguagem precisa ter um pombal com compartimentos estanques para cada pombo e não tolera as aves erradias. TODO CONCEITO QUE SOLICITE EXPRESSÃO NECESSITA SUBMETTER-SE AS REGRAS CLASSIFICATÓRIAS DO JOGO, ASSIM COMO EM CERTOS QUESTIONÁRIOS ESTATÍSTICOS ONDE ATÉ MESMO O ATEU MAIS CONVICTO NECESITA FORÇOSAMENTE RECEBER A ETIQUETA DE "CATÓLICO", "PROTESTANTE" OU "JUDEU", PORQUE DO CONTRÁRIO SE DESCONHECERIA SUA EXISTÊNCIA." (Sapir — *El Lenguaje* — ed. Breviários del Fondo de Cultura Económica — pág. 116-7.)

"Os poetas são as antenas da raça." (Ezra Pound)

"É como se em um período do passado o inconsciente da raça houvesse feito um inventário precipitado da experiência, lançando-se a uma classificação prematura que em breve não mais admitia revisões, e tivesse deixado os herdeiros de seu idioma amarrados a uma ciência à qual já não outorgam o menor crédito, e que ao mesmo tempo não têm forças para destronar." (Sapir, ob. cit., pág. 117.)

"A poesia não é um discurso embelezado, um modo particularmente eficaz de contar coisas, muito embora as estruturas poéticas possam ocorrer no discurso com verdadeiro efeito artístico." (151)

"As asserções poéticas estão para as asserções reais assim como os pêssegos visíveis em uma natureza-morta para uma sobre-mesa." (152)

"A poesia dimana do poder da linguagem para formular a aparência da realidade, um poder fundamentalmente diferente da função comunicativa, ainda que implicado com ela na evolução da fala. O puro produto do uso formulativo da linguagem é a criação verbal, a composição, a arte; não o relato, mas poesis." (160)

Ponto agudo da questão, apenas afluído por Susanne Langer, é o fato de a poesia, cuja natureza é essencialmente não-discursiva, utilizar-se do arcabouço lingüístico lógico-discursivo. Como filósofo da arte, Langer interessa-se em constatar e clarificar a constatação, sem modificar o fato; no caso, limita-se a advertir que, embora revestindo-se das formas lingüísticas, e, pois, submetendo-se às leis do discurso, o poema funciona, ao mesmo tempo, em outro nível semântico. Onde não ser lícito confundir, por esse motivo, o poético com o discursivo.

Ao poeta, porém, diretamente implicado no processo criativo, não lhe é dado assumir uma posição de indiferença perante tal fato. Esse dualismo do objeto poético, fonte de tantos equívocos sobre a natureza da poesia, traz em si mesmo os germes dialéticos de sua solução. Talvez toda uma história da evolução da poesia pudesse ser traçada a partir da contradição entre os propósitos não-discursivos da poesia e os meios (a sintaxe lógico-discursiva) por ela empregados. Por sua feição não utilitária a poesia, ainda que precipuamente não-discursiva, teria que curvar a cabeça às imposições da linguagem prática, e, por conseguinte, ao arcabouço lógico moldado especialmente para o uso simbólico-discursivo. Daí que a história da evolução da poesia é e sempre foi uma história de revolução, de tentativas e tentativas de forçar a clausura por todas as portas, desde a rima e o metro até o processo de alienação metafórica (cujo excesso vem a dar no surrealismo).

Saimos já do questionamento no plano da comunicação, ou melhor, no nível semântico da poesia concreta que, como vimos, é basicamente o mesmo de toda a poesia, ou seja a simbolização

"A poesia é fundação do ser mediante a palavra." (Heidegger.)

A verdadeira missão social da poesia seria essa de arregimentar as energias latentes na linguagem para destronar os seus dogmas petrificadores, vivificando-a, donde a extremada exigência ético-estética da poesia realmente digna desse nome, que prefere correr o risco de ver DESCONHECIDA SUA EXISTÊNCIA a ser etiquetada pelos padrões inquisitórios da linguagem. "Donner un sens plus aux mots de la tribu." (Mallarmé). "To keep the language efficient." (Pound.)

Mesmo quando circunstancialmente divorciada do grande público, como hoje, (e nesse caso a missão social da poesia estaria limitada a um plano mais alegórico do que factivo) é de crer-se que a poesia possa intervir, ainda que *a posteriori*, à medida que o tempo vá permitindo a absorção das novas formas, no sentido de pelo menos compensar o atrofiamiento da linguagem relegada à função meramente comunicativa.

Se, portanto, a poesia concreta de hoje, como a poesia criativa de outras épocas, se distancia dos cânones lingüísticos tradicionais a que a maior parte do público está aferrada, não o faz por esporte ou por ânsia de originalidade. Fál-o por consciência de uma responsabilidade. Responsabilidade total, aceita como missão última do poeta perante a própria poesia como perante a vida da linguagem.

Não que a poesia pretenda usurpar à linguagem discursiva a função comunicativa peculiar a esta. Mas é que o sistema lingüístico de comunicação, facilmente satisfeito, como que exaure à palavra sua vitalidade própria, transformando-a logo num tumulto-tabu, célula-morta de um organismo vivo. O procedimento da poesia é exatamente o contrário.

"A linguagem é o principal meio de comunicação humana. Se o sistema nervoso de um animal não transmite sensações e estímulos, o animal atrofia." (Ezra Pound.)

A poesia (e tomamos a palavra no sentido amplo, envolvendo também a prosa ficcional), ao mesmo tempo que exige a sua autonomia perante a linguagem comunicativa, pode e deve atuar sobre ela, como um dique contra a degenerescência verbal. Quando se compreender (se um dia se compreender) em toda a sua extensão essa importância social da poesia, o poeta deixará de ser o eterno desengajado, passando a desempenhar, reconhecida e não mais clandestinamente, a verdadeira função que lhe compete na sociedade. ARTISTAS: ANTENAS.

Do que se disse sobre a exigência ético-estética da poesia, não se conclua, todavia, que ela tenha que caminhar para a criação de um vocabulário, um léxico e uma sintaxe inteiramente "ab ovo", o que induziria fatalmente a uma intransitividade semântica, sob todos os pontos de vista, indesejável.

Joyce pôde realizar a proeza de construir duas das obras máximas de todos os tempos (*Ulysses* e *Finnegans Wake*) em poesia e/ou romance, desenvolvendo um tipo de linguagem especial e inaudito. Inaudito mas não intransitivo, se bem que por vezes tenha superestimado as capacidades champollionescas de seus leitores. Pois que o "panorama of all flores of speech" ("panorama de todas as flores da fala") joyciano não chega a sair da linguagem, baseando-se no amálgama a alta pressão e compressão de vocábulos já existentes emprestados de várias línguas, mediante os processos fundamentais de montagem e de fusão de palavras. Contudo, mesmo reconhecendo a extraordinária importância da experiência de Joyce, não podem os poetas concretos admitir como suscetível de continuação o radicalismo de seu "esperanto" literário, com toda a carga de elementos artísticos e subjetivos de que é provido. Como perspectiva para o futuro, ao menos no que toca à poesia (para o romance, Joyce ainda representa o que há de mais consciente e consistente como estrutura-função não-discursiva), uma solução à Joyce não atenderia aos requisitos de clareza e objetividade que os poetas concretos reconhecem como cada vez mais indispensáveis para tornar transitivas e funcionantes as novas estruturas formais do poema.

"Grande literatura é linguagem carregada de sentido ao máximo gran possível." (Pound.)

A revolta da poesia concreta não é contra a linguagem. É contra a infuncionalidade e a formulização da linguagem. É contra a sua apropriação pelo discurso que a converte em fórmula. Ora, evidentemente, nem tudo na linguagem discursiva é infuncional. Mas também nem tudo o que é funcional na linguagem discursiva o é também no nível não-discursivo. Na poesia, por definição, tudo deve ser funcional. Mas nem tudo o que é funcional para a poesia o será também para o uso discursivo. Por isso, a poesia concreta não pretende ser uma panacéia para substituir a linguagem discursiva. A poesia concreta circunscreve o seu próprio âmbito e função autônomos dentro do campo da linguagem. Mas pretende influir sobre o discurso, na medida em que puder revivificar e dinamizar suas células-mortas, impedindo a atrofia do organismo comum: a linguagem.

Por outro lado, não há razão para supor que os poetas concretos tenham criado uma nova linguagem, ou seja, que sua poesia escape por completo a qualquer categoria formal da linguagem. Se suas estruturas não coincidem com um determinado tipo de estrutura lingüística (a ocidental, ou indo-européia, de modo geral) imposto pela tirania do hábito, isto não quer dizer que os poetas concretos não se sirvam de procedimentos conceituais e gramaticais universalmente conhecidos.

"Quais são os conceitos absolutamente indispensáveis da fala, os conceitos que devem ser expressos se se quer que a linguagem seja um meio satisfatório de comunicação? É evidente, por princípio, que necessitamos ter um bom sortimento de conceitos básicos ou radicais, a moeda concreta da fala. Necessitamos ter coisas, ações, qualidades acerca das quais possamos falar, e estas necessitam ter seus símbolos correspondentes em palavras independentes ou em elementos radicais. Nenhuma proposição, por muito abstrata que seja em sua finalidade, é humanamente possível se não se vincula, por um ou mais pontos, ao mundo concreto dos sentidos. Em toda proposição intelegível devem expressar-se pelo menos duas destas idéias radicais, se bem que, em alguns casos excepcionais, uma delas ou as duas possam estar subentendidas pelo contexto. E, em segundo lugar, devem expressar-se aqueles conceitos de relação que vinculam entre si os conceitos concretos e constituem uma forma definida e fundamental da proposição". (Sapir — ob. cit., pág. 109.)

A poesia concreta não refoge a esse mínimo múltiplo comum da linguagem. Ao contrário, é justamente na MOEDA CONCRETA DA FALA, tão desgastada e falsificada pela linguagem discursiva, que a poesia concreta vai buscar (água da fonte) os elementos fundamentais de sua expressão.

Nesse sentido a poesia concreta não pode deixar de encontrar afinidades com aqueles idiomas cuja estrutura é de molde a colocar a maior ênfase nos elementos essenciais da fala, como é o caso do chinês. Nunca será demais que o Ocidente, tão vaidoso de si mesmo, volte de vez em quando os olhos para o mundo oriental, assim como o "civilizado" olha para o primitivo, para tomar algumas lições de humildade, e verificar em sua própria carne o exotismo e o barbarismo que julga inerentes àquele.

O estudo *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, de Fenollasa-Pound, pôs em foco todo um mundo de virtualidades poéticas existentes na estrutura do ideograma chinês.

Sapir observa a abundância de conceitos de relação dispensáveis ou inessenciais nos idiomas ocidentais, coisa que em absoluto ocorre com o chinês. Examinando a frase latina "illi albi homines qui veniunt", demonstra que cada uma dessas palavras é portadora de quatro conceitos: um radical, e três conceitos de relação, escolhidos entre as categorias de caso, número, gênero, pessoa e tempo. Do ponto de vista lógico, unicamente o caso exigiria ser expresso. "Os demais conceitos de relação são simples parasitas (o gênero em toda a frase, e o número no demonstrativo, no adjetivo, no pronome relativo e no verbo), ou carecem de qualquer importância para a forma sintática essencial da frase (o número do substantivo; a pessoa; o tempo)." Comenta Sapir: "Um chinês dotado de inteligência e sensibilidade, acostumado que está a ficar com a medula mesma da forma lingüística, poderá dizer, depois de compreender a frase latina: "que imaginação mais cheia de pedantismo!" Há de ser difícil para ele, ao entrar em contacto, pela primeira vez, com as ilógicas complexidades de nossas linguas européias, sentir-se à vontade frente a uma atitude que em tão grande medida confunde o assunto material do que se fala com seu esquema formal, ou, para dizê-lo com maior precisão, que destina certos conceitos fundamentais concretos a empregos tão secundários de relação." (Ob. cit. — págs. 113/4.)

A MOEDA CONCRETA DA FALA. A MEDULA MESMA DA FORMA LINGÜÍSTICA.

"Poesia=dichten=condensare." (Pound.)

"Man kill duek" (homem matar pato) seria a versão inglesa de uma frase chinesa que equivale praticamente a "o homem mata o pato"; nessa frase, nenhuma pessoa de fala chinesa tem consciência dessa sensação de coisa infantil, vacilante e incompleta que experimentamos ante a tradução literal inglesa. Os três conceitos concretos — dois objetos e uma ação — se exprimem de maneira direta, mediante três correspondentes palavras monossilábicas que são, ao mesmo tempo, elementos radicais; os dois conceitos de relação — "sujeito" e "objeto" — se expressam tão somente pela posição das palavras concretas antes e depois da palavra que indica ação. E isso é tudo. O caráter definido ou indefinido da referência, o número, a personalidade, enquanto aspecto inerente ao verbo, o tempo — e não falemos no gênero — nenhuma dessas coisas recebe expressão na frase

"Um estudante japonês nos EUA, indagado sobre a diferença entre prosa e poesia, respondeu: *A POESIA CONSISTE EM ESSENCIAS E MEDULAS.*" (E. P., *Abc of Reading.*)

No exemplo do poema chinês fornecido por Sapir, o leitor terá percebido certamente a absoluta predominância dos substantivos e verbos sobre outras quaisquer "partes da oração". Uma sensação bastante parecida experimentará se examinar alguns dos textos mais típicos da poesia concreta.

A falou mal de b e a falou cobras e lagartos de b. O abstrato e o concreto. O estático e o dinâmico na linguagem.

Sapir demonstrou como se pode "verbificar" a idéia de qualidade em easos como o de "it is red" (é vermelho), que seria possível substituir por "it reddens" (avermelha), e que se deveria poder exprimir com "it reds", não fosse a peculiaridade do idioma inglês. Demonstrou igualmente como podemos representar uma qualidade ou uma ação como uma COISA: "Falamos da altura de um edifício ou da queda de uma maçã como se essas idéias fossem paralelas ao teto de um edifício ou à casca de uma maçã, esquecendo que os substantivos *altura* e *queda* não deixaram de indicar uma qualidade e uma ação, ainda que os tenhamos feito falar com o acento de verdadeiros objetos. E assim como existem idiomas que convertem em verbos muitíssimos adjetivos, outros há que os tomam como material para fabricar substantivos. Em chinook (língua de uma tribo índia do rio Colúmbia — América do Norte), a frase "a mesa larga" se expressa numa forma mais ou menos equivalente a "a-mesa sua-largura"; em tibetano, a mesma idéia pode exprimir-se por uma frase que equivale a "a mesa de largura", mais ou menos como nós podemos dizer "um homem de dinheiro" em lugar de "um homem rico". Mesmo uma relação de lugar pode "nominalizar-se": a expressão "he came to the house" poderia ser substituída por "he reached the proximity of the house" ou "he reached the house-locality". (Cf. Sapir — ob. cit. — págs. 138/9.)

Conclusão de Sapir: "Nenhuma língua desconhece por completo a distinção entre substantivo e verbo, ainda que em certos casos particulares seja difícil captar a natureza da distinção. Com as demais partes da oração não sucede o mesmo, NENHUMA DELAS É INDISPENSÁVEL PARA A VIDA DA LINGUAGEM." (Pág. 140.)

chinesa, a qual, apesar de tudo, é uma comunicação inteligível e perfeita (com a condição, claro está, de que exista esse contexto, essa base para o mútuo entendimento que é indispensável para a completa inteligibilidade de qualquer coisa que se diga)." (Sapir — ob. cit. — pág. 108.)

Interessante acentuar as coincidências de visão entre Fenollosa e Sapir. Se o segundo se atém mais propriamente ao campo geral da linguagem, sem se aprofundar no domínio específico da língua e da escrita chinesa, não deixa de corroborar, até certo ponto, as conclusões do primeiro. Nem se pode dizer que Sapir tenha ficado indiferente ao dinamismo poético do idioma chinês. No capítulo "A linguagem e a literatura" de seu famoso livro, diz, a certa altura:

"Creio que qualquer poeta de língua inglesa de nossos tempos invejaria a concisão que, sem o menor esforço, pode conseguir um poetastro chinês. Eis aqui um exemplo, traduzido literalmente para o inglês:

Wu-river stream mouth evening sun sink
north look Liao-tung, not see home.
Steam whistle several noise, sky-earth boundless,
float float one reed out middle-kingdom.

Estas poucas palavrinhas (vinte e oito sílabas no original chinês) poderiam interpretar-se da seguinte maneira: "Na desembocadura do rio Yang-tse, enquanto o sol se põe, olho para o norte, para Liao-tung, mas não vejo minha casa. A sereia do vapor silva várias vezes sobre a infinita extensão em que se confundem céu e terra. Flutuando mansamente, como uma cana, o barco sai do rémo médio." (Sapir — ob. cit. — pág. 257.)

Que o maior poeta moderno de língua inglesa, Ezra Pound, tenha recebido marcada influência, em toda a sua obra, da estrutura da poesia e do idioma chinês, é mais do que um acontecimento fortuito. Não apenas a compreensão dos *Cantos* se facilita através do entendimento das potencialidades poéticas do ideograma. As traduções de *Cathay*, de vários textos confucianos, inclusive a verdadeira proeza que é a versão das 305 odes para o inglês, são um testemunho que nenhum poeta posterior pode ignorar. Pound, mais do que que reviver o chinês, incorpora a estrutura lingüística chinesa, como um valor definido, à problemática da poesia moderna, fazendo atuante a teoria de Ernest Fenollosa.

Fenollosa vai mais longe, evidenciando que, em chinês, os verbos estão na raiz de todas as palavras quer sejam elas adjetivos ou preposições, conjunções ou pronomes, ou mesmo substantivos. "O verbo deve ser o fato primário da natureza, uma vez que movimento e transformação é tudo o que podemos reconhecer nela." (*The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* — Ernest Fenollosa e Ezra Pound em *The Little Review Anthology* — Hermitage House Inc., N. Y., pag. 199.)

Fenollosa: "Um dos fatos mais interessantes da língua chinesa é o de que nela poderemos ver não apenas as formas das sentenças, mas literalmente as partes da oração crescendo, brotando umas das outras. Como a natureza, as palavras chinesas são vivas e plásticas, porque coisa e ação não estão separadas formalmente. A língua chinesa naturalmente não conhece gramática. Foi só mais tarde que estrangeiros, europeus e japoneses, começaram a torturar esse idioma vital para forçá-lo a adequar-se ao gabarito de suas definições. Introduzimos em nossa leitura do chinês toda a debilidade de nossos próprios formalismos. O que é especialmente melancólico em poesia, onde a principal necessidade, mesmo em nossa própria poesia, é manter as palavras tão flexíveis e cheias de seiva da natureza quanto possível."

Fenollosa: "Em chinês há uma palavra, *ming* ou *mei*. Seu ideograma é o sinal do sol justaposto ao sinal da lua. Serve como verbo, substantivo, adjetivo. Escreve-se literalmente: "o-sol-e-a-lua do copo" para dizer "o brilho do copo". Como verbo, escreve-se "o copo sol-lua", o que corresponde, numa forma enfraquecida de pensar, a "é como o sol", i. é., "brilha". "Copo sol-lua" é, naturalmente, "um copo brilhante". Não há confusão possível do sentido real, embora um "scholar" estúpido pudesse passar uma semana tentando decidir que "parte da oração" deveria usar para traduzir um pensamento muito simples e direto do chinês para o inglês." (Ob. cit. pag. 198.)

Cantiga de roda:

palma	pé	roda	caranguejo
palma	pé	roda	peixe
palma	pé	roda	é

NOMINALIZAÇÃO E VERBIFICAÇÃO, na poesia concreta, constitui uma característica dominante mas não exclusiva, um vetor e não um mandamento. O adjetivo é uma função concreta sempre que traduza uma qualidade substancial e substantiva, essen-

cial e não-decorativa. Poderíamos exemplificar com o poema "mar azul" de Ferreira Gullar, constituído basicamente dos seguintes vocábulos: *mar azul — marco azul — barco azul — arco azul — ar azul*. Aqui o adjetivo *azul* de tal modo se incorpora, que acaba conferindo-se a si próprio uma vitalidade substantiva. Já no poema "branco" de Haroldo de Campos (*branco branco branco branco / vermelho / estanco vermelho / espelho vermelho / estanco branco*) a função substantiva se superpõe definitivamente ao adjetivo, pois é do branco e do vermelho, da cor branca, da cor vermelha, precisamente, que se fala.

Como no chinês, a tentência é para desprezar certos conceitos secundários de relação: donde o emprego de verbos estar sempre vetoriado para a infinitivação, ou antes, para uma totalidade da ação. Assim, no poema de Haroldo de Campos, o verbo *estanco* aparece psicologicamente infinitivado. Os conceitos de relação (tempo, número, pessoa) entram em desfunção. O sujeito é praticamente o próprio poema. Se se abstrai a estrutura fonética, poder-se-ia colocar o verbo em outro tempo, número ou pessoa, sem dano para a idéia-gestalt.

Em muitos poemas concretos o próprio verbo pareceu dispensável. A relação sintática se faz entre os substantivos. Ainda aqui o poeta concreto não foge aos esquemas formais da linguagem. Sabe-se que as relações entre substantivo e substantivo são das mais fecundas no procedimento gramatical das palavras compostas, principalmente em certas línguas como o chinês, o inglês e o alemão. Não será um despropósito, portanto, esperar que o leitor de poesia relacione duas ou mais palavras, compondo com elas uma unidade mais complexa, uma *gestalt*: é esse o caso do poema de Gomringer, construído com as palavras *baum-kind-kund-haus* (árvore eriança cachorro casa).

Vê-se que os conceitos de substantivo, verbo, adjetivo são algo irredutíveis para conter a dinâmica do poema concreto, que transborda dessas categorias, sem, é claro, atingir a flexibilidade do chinês, do qual se pode dizer com Fenollosa: "Os caracteres chineses não são exclusivos, não representam determinada "parte da oração", mas são compreensivos: o que não quer dizer que não sejam nem substantivos, nem verbos, nem adjetivos, mas que têm a propriedade de ser todas essas coisas de uma vez e a qualquer tempo". (Ob. cit. — pag. 199.)

Os elementos fonéticos auxiliam a criação das relações entre as palavras, funcionando como se foram fatores-de-proximidade-

e-semelhança para um todo visual, e estabelecendo uma espécie de corrente eletro-magnética que atrai ou repele as palavras. Assim, no poema "hombr", de Décio Pignatari, as trocas vocálicas assimilam os substantivos *hombr* — *hembra* — *hambrr* num todo gestalt-semântico funcionante. Dizer *hombr* — *mulhr* — *fome* poderia ser suficiente do ponto de vista do conteúdo; mas faltaria imantação ao conjunto. Aqui, vale ainda lembrar, quanto à percepção conceitual do poema, que o processo de trocas vocálicas ou consonânticas, freqüentemente ligado ao da reduplicação, tem profundas raízes na linguagem, sendo capaz de relacionar palavras para expressar desde o conceito de tamanho ou número até outros mais complexos. Não discursividade. Síntese. Circunscricão aos conceitos absolutamente indispensáveis da fala: os conceitos básicos, coisas, ações, qualidades: A MOEDA CONCRETA DÁ FALA + os conceitos essenciais de relação. Nominalização e verbificação. = ÍNDICES-VETORES DA POESIA CONCRETA EM FACE DA LINGUAGEM.

Com tudo o que se disse, é possível que fique esclarecido um ponto importante. A poesia concreta não se dissocia da linguagem, nem da comunicação. Mas despe a armadura formal da sintaxe discursiva. Em relação a esta afirma sua autonomia, eliminando a contradição entre natureza não-discursiva e forma discursiva. Num estágio de maior desenvolvimento, não mais se define em função desta sintaxe, mas tão-somente em função da linguagem em si mesma, assim como o pintor não mais se define em função da figura ou da perspectiva, mas em função de uma pura visualidade. Pura visualidade onde, porém, o adjetivo *pura* não significa desligamento da realidade e da natureza, pois é esta própria que fornece os puros elementos dessa visualidade. Nesse momento, qualquer definição de poesia concreta em relação à sintaxe tradicional deixa de ter sentido. Assim como a pintura concreta não mais se define em termos de anti-maçã, de anti-figura, pois "ela é hoje tão real como a própria maçã" (Waldemar Cordeiro), assim chega o momento em que a poesia não mais precisa definir-se em termos de anti-sintaxe, ou de anti-discurso. Ela passa a vigor por suas próprias normas, por suas próprias condições, assentadas estas, sem dúvida, nas raízes concretas da linguagem.

(Publicado originalmente no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, R. de Janeiro, 1-9-1957.)

ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área lingüística específica — “verbivocovisual” — que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.

a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem, daí a sua tendência à substantivação e à verbificação: “a moeda concreta da fala” (sapir). daí suas afinidades com as chamadas “línguas isolantes” (chineses): “quanto menos gramática exterior possui a língua chinesa, tanto mais gramática interior lhe é inerente (humboldt via cassirer). o chinês oferece um exemplo de sintaxe puramente relacional baseada exclusivamente na ordem das palavras (ver fenollosa, sapir e cassirer).

ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo. paralelamente ao isomorfismo fundo-forma, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. o isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fisiognomia, a um movimento imitativo do real (*motion*); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição. num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (*movement*); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível).

renunciando à disputa do “absoluto”, a poesia concreta permanece no campo magnético do relativo perene. cronomicrometragem do acaso. controle. cibernética. o poema como uma mecanismo, regulando-se a si próprio: “feed-back”. a comunicação mais rápida (implícito um problema de

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta — analógica, não lógico-discursiva — de elementos. “il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-ideographiquement au lieu de analytico-discursivement” (apollinaire). eisenstein: ideograma e montagem.

precursores: mallarmé (*un coup de dés*, 1897); o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l'idée”; espaço (“blancs”) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (*the cantos*): método ideográfico. joyce (*ulysses* e *finnegans wake*): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (*calligrammes*): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no brasil: oswald de andrade (1890-1954): “em comprimidos, minutos de poesia”. joão cabral de melo neto (n. 1920 — o *engenheiro* e a *psicologia da composição* mais *anti-ode*): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. também na música — por definição, uma arte do tempo — intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais — espaciais, por definição — intervém o tempo (mondrian e a série *boogie-wogie*; max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral).

funcionalidade e de estrutura) confere ao poema um valor positivo e guia a sua própria confecção.

poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil.

augusto de campos
décio pignatari
haroldo de campos

post-scriptum 1961: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (maiacóvski).

(Publicado originalmente em *noigandres* 4, 1958, São Paulo, edição dos autores.)

ANEXO X

CONSTRUIR E EXPRESSAR

Décio Pignatari

Tudo isto não indica outra coisa senão que: a vontade de *construir* superou a vontade de *expressar*, ou de *se expressar*. O poema, impessoal, passa a ter deliberada função coletiva, pois *que o canto é que faz cantar*, como diz Fernando Pessoa, e não apenas a vontade catártica de cantar ou de se expressar através do canto, o que já é interpretação. Um operário que trabalha uma peça ao torno não escreve nela o seu nome ou a sua revolta. A lucidez racional da máquina lhe ensina a perceber a irracionalidade básica das relações de produção capitalistas: constrói edifícios com vidro rayban e sabe que nunca irá morar neles; constrói super-luxuosos aviões e sabe que nunca poderá voar neles. E sabe também que só poderá acabar com as injustiças sociais através de idéias e ações claras e conjugadas. E se algum poeta lhe vier dizer: *Nós plantamos a rosa de amanhã*, com certeza ele estará inclinado a pensar que isso não passa de uma demagogia e de uma vigarice da pior espécie. O operário quer um poema racional, que lhe ensine a agir e pensar como a máquina, lhe ensina — e se gosta de rosas, há de preferi-las reais, que as alegóricas já estão felizmente mortas em sua sensibilidade positiva. Portanto, aos poetas, que calem suas lamúrias pessoais ou demagógicas e tratem de construir poemas à altura dos novos tempos, à altura dos objetos industriais racionalmente planejados e produzidos. Problemas pessoais, resolvam-nos na vida prática ou confiemos-nos à literatura especializada — como quer Eugen Gomringer. O operário ama a máquina — enquanto intelectuais caridosos ficam a clamar contra ela e contra a mecanização do homem, sem nunca ter sequer se abeirado do problema. Problemas há, e gravíssimos, mas os únicos que nos podem ensinar algo de útil sobre o assunto são os que tentaram solucioná-los a partir das premissas da revolução industrial. Um Walter Gropius, por exemplo. Os outros se contentam com choramingas cômodas e parasitárias, emitidas de dentro do apartamento duplex da casca de ovo de seu desnascimento.

(Trecho extraído de "A coragem de construir", prefácio a "Fluxograma", de Jorge Medauar, Clube de Poesia, S. Paulo, 1959; republicado na página "Invenção", *Correio Paulistano*, 11-9-1960.)

ANEXO XI

CONTEXTO DE UMA VANGUARDA

Haroldo de Campos

“Viver efetivamente é viver com a informação adequada” — eis um postulado básico de Norbert Wiener, o criador da cibernética e um dos fundadores da moderna teoria da informação. Assim, poderemos dizer que só é contemporâneo o homem que se situa no âmbito de um sistema informativo proporcionado ao tempo em que vive.

Falar-se em movimento artístico no Ceará, para aqueles que cultivam a nostalgia de um regionalismo romântico, que pouco ultrapassaria os quadros do “indianismo” do século passado, seria evocar imediatamente a idéia de uma arte do pitoresco, do exótico, do típico.

No entanto, em nosso país, que acaba de dar ao mundo o exemplo altamente significativo da construção, em pleno oeste, de uma nova capital que é, ao mesmo tempo, um marco da arquitetura e do urbanismo de vanguarda, mais talvez do que em nenhum outro se apresentam as condições para a produção e o consumo de uma arte verdadeiramente contemporânea, porque, enquanto informação estética, comensurada ao homem de hoje.

Ja Marx e Engels (*Sur la Littérature et l'Art*, pág. 220), escrevendo nos fins do século passado, colocaram em termos extremamente clarividentes o problema de uma *literatura universal*: “Em lugar do antigo isolamento das províncias e das nações bastando-se a si próprias, desenvolvem-se relações universais, uma interdependência universal de nações. O que é verdadeiro quanto à produção material, o é também no tocante às produções do espírito. As obras intelectuais de uma nação tornam-se propriedade comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se dia a dia mais impossíveis; e da multiplicidade das literaturas nacionais e locais nasce uma literatura universal”. Não há panorama mais fiel do mundo contemporâneo, cujas distâncias diminuíram, cujos problemas se interligam, cujo patrimônio mental é cada vez mais posto em termos universais, como se verifica cotidianamente no campo da ciência. Surgem nêles as condições para uma linguagem comum.

o caso até mesmo do movimento de 22. A poesia concreta — como evolução de formas — nasceu no Brasil e na Europa, através da pesquisa apartada de autores (*grupo noigandres*, de São Paulo, de um lado; Eugen Gomringer, Berna/Ulm, de outro) que tendiam para conclusões comuns e realizações até certo ponto semelhantes. E o importante é que, no Brasil, nasceu da meditação de conquistas formais perfeitamente caracterizadas no âmbito de nossa história poética, como sejam os poemas-minuto de Oswald de Andrade e o construtivismo poemático de um João Cabral de Melo Neto, que contribuíram tanto para a demarcação de um elenco básico de autores imprescindíveis para a edificação de uma nova tradição poética, em língua portuguesa, quanto, para Eugen Gomringer, em língua alemã, um Arno Holz, — para não se falar na comum cogitação do *paideuma* Mallarmé (*Un Coup de Dés*), Apollinaire, Joyce, Cummings, Pound e/ou William Carlos Williams.

Entrou assim nossa poesia numa fase de exportação, o que, transpondo para a estética os postulados referenciais da “redução sociológica” de Guerreiro Ramos, é sinal da formação de uma “consciência crítica”, que já não mais se satisfaz com a “importação de objetos culturais acabados”, mas cuida de “produzir outros objetos nas formas e com as funções adequadas às novas exigências”. Se Guerreiro Ramos pôde até mesmo dar um exemplo de “redução tecnológica” na indústria automobilística (caminhões) brasileira, “em que se registra a compreensão e o domínio do processo de elaboração de um objeto, que permitem uma utilização ativa e criadora da experiência técnica estrangeira”, nós, que não vemos o poema em sua materialidade com nenhum tipo de liturgia extra-humana, poderemos dizer — por mais que o paralelismo caminhões-poemas melindre a sensibilidade dos licorneres de um romantismo poético de tipo idealista (tantas vezes ocultos sob a capa do realismo mais terra-a-terra) — que a poesia concreta oferece o exemplo de uma “redução estética”, em que o pensamento poético de determinados autores estrangeiros (Mallarmé, Apollinaire, Joyce, Cummings, Pound), nunca antes relacionados num mesmo contexto e para propósitos definidos, foi posto criticamente em função das necessidades criativas de uma poesia brasileira, já presentidas por alguns de seus mais inventivos precursores (Oswald, Cabral), apresentando características próprias e independentes de formulação no grupo brasileiro, ainda face à evolução paralela e até certo ponto comum de um Eugen Gomringer, e adquirindo assim aquela eridadora validade não só em

Por que a arte deveria estar fora desse quadro? É por acaso um produto de exceção? Um produto de luxo, a ser cultivado numa estufa artesanal, salvaguardado dos contactos com o mundo do exterior como uma flor exótica? Os grandes poetas da língua, na fase áurea do mundo luso, como Sá de Miranda e Camões, não foram porventura homens contemporâneos em seu tempo, vivendo com a informação adequada, importando proveitosos, italianos e espanhóis, e exportando poesia em língua portuguesa criativa e qualitativamente enquadrada no contexto da época?

A poesia concreta fala a linguagem do homem de hoje. Livra-se do marginalismo artesanal, da elaborada linguagem discursiva e da alienação metafórica que transformaram a leitura de poesia em nosso tempo — caracterizado pelo horizonte da técnica e pela ênfase na comunicação não-verbal — num anacronismo de salão, donde o abismo entre poeta-e-público, tantas vezes depurado em termos sentimentais e pouco objetivos. Maiacóvski, num documento fundamental, da fase heróica do futurismo russo (1928), só recentemente republicado (1957), já assinalara: “é preciso saber organizar a compreensão de um livro”; e: “a boa acolhida da massa é o resultado de nossa luta e não o efeito de alguma emissão mágica na qual nascessem os livros felizes de certos gênios literários”; pois: “quanto melhor o livro, tanto mais ele ultrapassa os acontecimentos”.

A poesia concreta pretende criar novas reações semânticas para a abordagem do produto estético, e se isto não se faz de um dia para outro, face ao lastro negativo das convenções e dos interesses contrariados, não há dúvida de que o produto concreto — mesmo para aqueles que não o aceitam como poesia — já se comunica na própria medida em que se dá esse repúdio e nas próprias associações que provoca com o mundo de realidades cotidianas — cinema, televisão, técnicas da imprensa, propaganda, etc. — que nos cerca. Não importa de fato chamar o poema de poema: importa consumi-lo, de uma ou de outra forma, como coisa. A informação estética prescinde de etiquetas nominativas.

Pela primeira vez — e diz-se isto como verificação objetiva, sem implicação de qualquer juízo de valor — a poesia brasileira é totalmente contemporânea, ao participar na própria formulação de um movimento poético de vanguarda em termos nacionais e internacionais, e não simplesmente em sentir-lhe as consequências com uma ou muitas décadas de atraso, como é

âmbito nacional, mas como produto brasileiro de exportação no campo das idéias. As recentes exposições de poesia concreta brasileira em Stuttgart, Alemanha ("Technische Hochschule", organização do Prof. Max Bense, Catedrático de Filosofia e Teoria do Conhecimento) e Tóquio, Japão ("Museu Nacional de Arte Moderna", organização de Luís Carlos Vinholes, João Rodolfo Stroetter e do poeta japonês de vanguarda Kitasono Katsue, diretor da revista *You*) são provas dessa afirmativa.

Nem por ser universal, deixa a poesia concreta, como arte geral da palavra, de se ligar imediatamente à linguagem popular, à gíria, à dicção infantil, às adivinhas, a modalidades de descante folclórico, etc.; seria certamente inesgotável o exemplário que, nesse sentido, se poderia coligir. Da arte atualíssima de Niemeyer, disse Lúcio Costa, o urbanista de Brasília, sem temer o aparente paradoxo, que era a que mais lhe trazia a evocação da arquitetura barroca do Aleijadinho. A tradição viva é moderna. Nessa acepção, quanto mais moderno, mais tradicional. mais parente da tradição válida, onde quer que ela se encontre.

Falar-se de um movimento concreto no Ceará, para aqueles que têm presente tudo o que aqui ficou dito, é rejubilar-se na verificação de que num dos (geograficamente) menores Estados brasileiros, nessa moderna capital nordestina que é Fortaleza, é possível viver-se com a informação adequada. Fortaleza, já em 1957, teve a sua primeira exposição de poesia concreta, no "Clube do Advogado" local; em fevereiro de 1959, a segunda, no IBEU. Foi a primeira capital brasileira, depois dos grandes centros São Paulo e Rio de Janeiro, a contribuir positivamente, com idéias e criações, para o movimento concreto. Suas manifestações são anteriores, por exemplo, à primeira mostra de poesia concreta austríaca, que ocorreu na "Galeria Würtle" de Viena, em 1959; anteriores suas publicações ao primeiro número da revista *nota* de Munique, julho de 1959, um dos principais veículos da poesia de vanguarda na Alemanha.

Eis como se define o contexto de uma vanguarda. Os textos que se seguem — e que foram selecionados pelo próprio grupo concreto cearense — refletem na dimensão do fazer esse contexto. Não é nosso propósito julgá-los ou estabelecer em relação a eles uma hierarquia de valores, um confronto crítico-normativo. O primeiro objetivo de qualquer antologia deve

ser documentar. Da concreção do contexto em textos, de suas variantes pessoais e do resultado final do produto de todos e de cada um dos poetas enquanto realizações estéticas dirão esses mesmos textos, ao se completar, com o consumo, o circuito comunicacional estético. A eles agora a palavra.

(Escrito em julho de 1960, como introdução a uma antologia de poemas do grupo concreto de Fortaleza, Ceará; publicado posteriormente no *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, fevereiro/março de 1963. Algumas idéias deste trabalho foram desenvolvidas pelo autor em "A poesia concreta e a realidade nacional", revista *Tendência*, Belo Horizonte, n.º 4, 1962.)

ANEXO XII

um
 movi
 mento
 compondo
 alem
 da
 nuvem
 um
 compo
 de
 combate
 mira
 gem
 iro
 de
 um
 horizonte
 puro
 num
 mo
 mento
 vivo

décio pignatari

ANEXO XIII

V V V V V V V V V
 V V V V V V V V E
 V V V V V V V E L
 V V V V V V V E L O
 V V V V V V E L O C
 V V V V V E L O C I
 V V V V E L O C I D
 V V V E L O C I D A
 V V E L O C I D A D
 V E L O C I D A D E

Ronaldo Azeredo — 1957

& se não perceberam que poesia é linguagem & se não aprenderam com Poe & Mallarmé & Valéry sobre Mallarmé que poesia é linguagem & se não perceberam com Pound sobre Camões que poesia não é bem literatura & com Maiakóvski que a poesia só admite uma forma concisão precisão das fórmulas matemáticas & se não perceberam com Sousândrade & Oswald (*João Miramar & Poéticas Reunidas* finalmente de novo na praça — que vocês estão esperando?) & com os poetas concretos que poesia é linguagem (& não língua) & se não perceberam que poesia é linguagem & não língua & que o que se costuma chamar de poesia chegou ao fim & se sequer perceberam que a palavra escrita é apenas uma codificação convencional da palavra falada & se ainda se preocupam com a correção ortográfica & não se aperceberam das novas realidades gráficas tipográficas magnetofônicas audiovisuais & se não perceberam isso muito menos vão perceber que a nova poesia nasceu há mais de dez anos sob os seus narizes & a poesia concreta nasceu sob os seus narizes por um descuido do sistema & esta revolução permanente é protótipo & não tipo & alimenta a invenção contínua da linguagem & chegou ao fim o que se costuma chamar de poesia & chegou ao começo a poesia concreta que eles tendem a não chamar de poesia & é explicável & ainda bem & Nathalie Sarraute chegou aqui & disse uma coisa excepcional & disse que uma coisa só pode ser considerada bela dentro de padrões já existentes & o belo só existe dentro de padrões & já estas coisas vão por nossa conta & você não reconhecerá o belo no signo novo é óbvio & a busca do belo conduz ao estetismo & a busca do *eidos* belo é coisa de idiotas & alienados & o belo se existe só existe útil & momentaneamente na sociedade de consumo em massa por uma lógica estatística da preferência & se vocês quiserem as coisas muito bem explicadinhas nos seus mínimos detalhes nós não vamos fornecer & nós não temos feito outra coisa há mais de dez anos agora chega & se vocês quiserem para começar leiam a *Teoria da Poesia Concreta* provavelmente na Biblioteca Municipal de S. Paulo & se vocês detestam a poesia concreta procurem o verbete *semantics* na enciclopédia britânica para saber por que a poesia é sempre concreta & os velhos dispõem de mil formas de corromper os moços vide Pirandello *Os velhos e os moços* & uma delas é a defesa do verso & os moços defenderão o verso até a morte & tudo serve para defender o verso a começar pela psicologia ah o mistério da criação & a psicologia experimental que é a única que conta já partiu para a linguagem & a poesia experimental que é a única que conta é a linguagem das linguagens ao nível sensível como a matemática o é ao nível da

lógica & lançam mão de tudo para salvar o verso ritmo linear lógica aristotélico-discursiva inerente aos sistemas linguísticos não-isolantes (as coisas muito bem explicadinhas...) & lançam mão do folclore outra vez que chato & se necessário lançarão mão da palavra nacionalismo & o que estamos vendo de novo em processo é a provincianização da cultura & não é à toa que certos trechos do *Ricinho* lembrem o *Juca Mulato* & que na capa da *Revista Civilização Brasileira* aparece aquele pescador típico dos velhos bons tempos & a rede de nylon não apodrece não precisa secar pesa sete vezes menos & os grandes países pesqueiros com barcos-fábrica e *scuar* para localizar cardumes são os primeiros interessados em financiar o nosso folclore... & mais a praga do neocolonial nos móveis & imóveis & a praga de praxis concreto aguada & os críticos sociológicos são os novos gramáticos & João Gilberto foi mandado às favas & hoje nos deliciamos com *A banda & Disparada* é claro que o consumo busca o seu leite natural na *média* comunicativa & Oswald mostrou que é possível radicalizar-se a média com Sócrates & Tarzan & que são revoluções senão radicalizações da média? & tudo serve para salvar o verso & é preciso pensar em termos de VERSUS & Erik Satie realizou ao nível semântico-pragmático o que Webern realizou no sintático & da forma nasce a idéia disse Flaubert & a Teoria da Informação & Marshall McLuhan estão comprovando & é preciso distinguir entre conteúdo e significado para não parafrasear conteúdos já catalogados & sim criar SIGNIFICADOS novos função de poeta & certa vez um bi-acadêmico poeta de "vanguarda" nos disse: o arco não pode permanecer tenso o tempo todo um dia tem de afrouxar & um dia vocês tem de afrouxar & nós: na geleia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e de osso &